



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL, LENGUAS
MODERNAS, LÓGICA Y FILOSOFÍA DE LA CIENCIA, TEORÍA
DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA**

ÁREA DE TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA

**PROGRAMA DE DOCTORADO
“LITERATURA EUROPEA: PERSPECTIVAS TEÓRICO-CRÍTICAS EN EL
ESTUDIO COMPARADO DE UN SISTEMA TRANSCULTURAL”**

Tesis Doctoral

**“Parábasis, Monólogo y *Stand-up comedy* en la
obra cinematográfica de Woody Allen”**

Doctorando:

Marcos García Barrero

Directores:

Dr. Tomás Albaladejo Mayordomo

Dr. José Manuel Cuesta Abad

Madrid, octubre de 2015



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL, LENGUAS
MODERNAS, LÓGICA Y FILOSOFÍA DE LA CIENCIA, TEORÍA
DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA**

ÁREA DE TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA

**PROGRAMA DE DOCTORADO
“LITERATURA EUROPEA: PERSPECTIVAS TEÓRICO-CRÍTICAS EN EL
ESTUDIO COMPARADO DE UN SISTEMA TRANSCULTURAL”**

Tesis Doctoral

**“Parábasis, Monólogo y *Stand-up comedy* en la
obra cinematográfica de Woody Allen”**

Doctorando:

Marcos García Barrero

Directores:

Dr. Tomás Albaladejo Mayordomo

Dr. José Manuel Cuesta Abad

Madrid, octubre de 2015

Tesis que, para la obtención del Título de Doctor, dentro del Programa de Doctorado “Literatura europea: perspectivas teórico-críticas en el estudio comparado de un sistema transcultural”, presenta el Licenciado Marcos García Barrero bajo la dirección del Doctor Tomás Albaladejo Mayordomo, Catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Madrid, y del Doctor José Manuel Cuesta Abad, Profesor Titular de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Madrid.

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis no habría sido posible sin la ayuda de Tomás Albaladejo Mayordomo, que creyó en mis posibilidades, me animó a hacer el máster mientras residía en Inglaterra e, incluso, me ayudó con ciertos trámites administrativos cuando la distancia no me permitía gestionarlos personalmente; fundamental ha sido el seguimiento que de mi trabajo ha hecho José Manuel Cuesta Abad, quien en todo momento ha sabido estimular en mí, *sotto voce*, el estudio de campos que han llegado a ser imprescindibles para la consecución de este estudio; inspiradoras, creativas y aleccionadoras fueron las conversaciones con Mar Gutiérrez Rubio, experta en arte contemporáneo y cinéfila confesa, porque alimentaron la llama que me permitiría ver los ángulos más apasionantes de la figura de Woody Allen; eficaces y lúdicas han sido las correcciones de la editora, y gran amante de la lengua, Maite Rodríguez Jáñez; debo de dar las gracias, también, a Elena Álvarez, Jefa de Calificación de películas del ICAA del Ministerio de Educación y Cultura, por permitirme compatibilizar mi labor como asesor del ministerio con mi carrera artística y académica; a la experta en filología griega y escritora Rosa García-Gasco Villarrubia, que supo darme algunos consejos sensatos para no desfallecer en la recta final; al profesor y artista audiovisual Miguel Espada, que me aconsejó certeramente a la hora de decidir qué tipo de tesis quería hacer; a la directora de escena Ana Kuntzelman, que me ha franqueado la entrada a la *stand-up comedy* de una forma tanto teórica como práctica; a la filóloga Diana Eguía Armenteros, que me dio a conocer, allá por el año 2007, la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid; a la actriz y escritora Rosa Puga Davila, por su valiosa escucha y afecto; a Laura Castillo, poseedora de la llave de las películas más recónditas de la filmografía mundial y, más importante aún, alguien que sabe cómo valorar el trabajo de los demás; a la filósofa Rosa María Vegas Bodelón, por ayudarme a plantearme cuestiones filosóficas relativas al azar en las obras analizadas y por valorar mi escritura; y a Carmen Carballido Pérez, lectora ávida y perspicaz, por comprender y apoyar con cariño y mimo incomparable el desarrollo de este trabajo.

PARÁBASIS, MONÓLOGO Y *STAND-UP COMEDY* EN LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE WOODY ALLEN

ÍNDICE

1. OBRA Y FIGURA [pág. 15-46]

1. 1. ¿Por qué Woody Allen? [pág. 15-16]

1. 2. Trayectoria de Woody Allen [pág. 17-18]

1. 3. Entorno cultural y artístico del primer Woody Allen: la tradición y el espectáculo [pág. 19-21]

1. 3. 1. El Flatbush y el primer contacto con el vodevil: magia, música y humor [pág. 19-21]

1. 4. Dirigir, escribir y actuar. La formación de un talento renacentista [pág. 21-39]

1. 4. 1. El director de cine [pág. 21-22]

1. 4. 2. Un escritor a la búsqueda del placer argumental [pág. 23-]

1. 4. 2. 1. El gusto por el relato: *El cisne negro* [pág. 23-24]

1. 4. 2. 2. Segundo nacimiento de Woody Allen (1952). Maniobras universitarias [pág. 25-29]

1. 4. 2. 3. Encuentros con hombres notables (1): Abe Burrows [pág.30-33]

1. 4. 2. 4. Del chiste al *sketch*: primeros pasos hacia el mundo interior [pág.34]

1. 4. 2. 5. Encuentros con hombres notables (2): Danny Simon. El chiste, el *sketch* y la obra teatral [pág. 35-036]

1. 4. 2. 6. Tamiment: la forja de un dramaturgo en un teatro de verano [pág. 37]

1. 4. 2. 7. Inicios en la escritura televisiva [pág. 38-39]

1. 4. 3. El humorista y el actor. El ineludible espejo de Bob Hope [pág. 40-46]

1. 4. 3. 1. Encuentros con hombres notables (3). El elemento especular en Bob Hope [pág. 40-41]

1. 4. 3. 2. Influencia de la tradición en la creación del personaje humorístico. El *schnook* y el *schnooky* [pág. 42-43]

1. 4. 3. 3. Bob Hope y el comentario a cámara o aparte [pág. 44]

1. 4. 3. 4. Primera actuación como humorista [pág. 45-46]

2. MARCO DE REFERENCIAS CULTURALES [pág. 47-85]

2. 1. Marco sociocultural del primer Woody Allen [pág. 47-48]

2. 2. Charly Parker y la Nueva Ola [pág. 49]

2. 3. Encuentros con hombres notables (4): Mort Sahl y la comedia cerebral [pág. 50-57]

2. 4. La metrópolis y su función dentro de la modernidad [pág. 58-61]

2. 5. Condiciones políticas y sociales para el nacimiento de un nuevo público en el Estados Unidos de la posguerra [pág. 61-62]

2. 6. El existencialismo de Sartre y Camus. Autodidactismo en Allen [pág. 63-65]

2. 7. El Modernismo en el marco de la obra alleniana [pág. 66-72]

2. 8. La Posmodernidad y su continuo *post mortem* [pág. 73-85]

3. OBRAS CINEMATOGRAFÍCAS RELATIVAS AL TEMA DE ESTUDIO

[pág. 86-97]

3. 1. Justificación de la pertinencia de los objetos de estudio relativos al análisis

[pág. 86-87]

3. 2. Objetos principales de estudio [pág. 88-97]

3. 2. 1. *Annie Hall*. Ficha técnica. Argumento [pág. 88-92]

3. 2. 2. *Whatever it Works (Si la cosa funciona)*. Ficha técnica. Argumento [pág. 93-97]

4. EL ESTADO DE LA CUESTIÓN [pág. 98-103]

4. 1. Estudios principales sobre Woody Allen. Investigaciones sobre el hecho dramático en su obra [pág. 98-101]

4. 2. Aportaciones del presente estudio al campo científico en el que se circunscribe [pág. 101-102]

4. 3. Breve descripción de la metodología relativa al presente estudio [pág. 102-103]

5. CONCEPTUALIZACIÓN DE LOS RECURSOS ESTILÍSTICO-FORMALES RELATIVOS A L PRESENTE ESTUDIO: PARÁBASIS, MONÓLOGO Y *STAND-UP COMEDY* [pág. 104-198]

5. 1. LA PARÁBASIS. ESTUDIOS TEÓRICOS. (Luis Gil Fernández y José García López, Patrice Pavis, Heinrich Lausberg, Anne Ubersfeld, Francisco Rodríguez Adrados) [pág. 104-116]

- 5. 1. 1. Definición de parábasis. (Según Patrice Pavis) [pág. 105]
- 5. 1. 2. Definición de *aversio* y direccionalidad del discurso del orador clásico (Según Heinrich Lausberg) [pág. 105-106]
- 5. 1. 3. Función justificativa, crítica e ideológica de la parábasis en Luis Gil Fernández y Jesús García López [pág. 106-107]
- 5. 1. 4. Estructura de la parábasis en Aristófanes. (Según Luis Gil) [pág.107-110]
- 5. 1. 5. Definición y funciones del coro. (Según Anne Ubersfeld) [pág. 110-111]
- 5. 1. 6. Diferencia entre parábasis y agón. El coro en la tragedia y en la comedia. Diferencia entre tragedia y comedia. (Según Rodríguez Adrados) [pág. 112-116]

5. 2. EL MÓNOLGO. ASPECTOS TEATRALES Y LITERARIOS. (Patrice Pavis, José Sanchis Sinisterra, Anne Ubersfeld, Miguel Fernández Labayen y Peter Szondi) [pág. 117-136]

- 5. 2. 1. Definición de monólogo, inverosimilitud, tipología y rasgos. (Según Patrice Pavis) [pág. 117-121]
- 5. 2. 2. Definición de soliloquio. Funciones dramatúrgicas. (Según Patrice Pavis) [pág. 121-122]
- 5. 2. 3. Definición del monólogo. Carácter interpelativo. Función discursiva. Destrucción de la dramaturgia dialogal. (Según José Sanchis Sinisterra) [pág. 122-123]

5. 2. 4. Definición de monólogo. Relación con el soliloquio. El monólogo y sus destinatarios. El soliloquio. (Según Anne Ubersfeld y Gérard Genette)
[pág. 124-125]

5. 2. 5. La enunciación. La doble enunciación autor-personaje. (Según Anne Ubersfeld) [pág. 125]

5. 2. 6. El aparte. Análisis comparativo entre el aparte y el monólogo. El aparte y su carácter de recurso (Según Patrice Pavis) [pág. 126-127]

5. 2. 7. Rasgos principales del monólogo interior, según Peter Szondi: tema y sentido del conjunto; el aparte y su violación de la dialogicidad; autonomía del aparte con respecto a la situación dramática y carácter íntimo; el aparte en Hebbel y su relación con el monólogo interior en la novela psicologista del siglo XX; el aparte como informe psicológico del yo épico [pág. 127-131]

5. 2. 7. 1. El monólogo temático en Chéjov [pág. 127-128]

5. 2. 7. 2. La función del aparte en Eugene O'Neill [pág. 128-129]

5. 2. 7. 3. El para-sí hebbeliano [pág. 129-130]

5. 2. 7. 4. Hebbel, precursor del monólogo interior. Joyce y O'Neill
[pág. 130]

5. 2. 7. 5. El aparte como informe psicológico del yo épico en O'Neill
[pág. 130-131]

5. 2. 8. El monólogo interior dentro de la *stand-up comedy*. Transformación del monólogo en el aparte a cámara. El monólogo en *off* como flujo narrativo y los *one-liners* de la comedia de club. (Según Miguel Fernández Labayen)
[pág. 131-132]

5. 2. 9. El monólogo interior y la narrativa judeo-americana del yo. (Según Miguel Fernández Labayen) [pág. 133-134]

5. 2. 10. Adaptación del monólogo interior novelesco a la *stand-up comedy*. El monólogo en *off* y el carácter de narrador omnisciente. (Según Miguel Fernández Labayen) [pág. 134-135]

5. 2. 11. El monólogo y su ambivalencia genérica. (Según Miguel Fernández Labayen) [pág. 135-136]

5. 3. *STAND-UP COMEDY*. Origen y bastardía: de la plaza medieval al club neoyorquino [pág. 137-177]

5. 3. 1. Los juglares y el resurgimiento del teatro profano en la Edad Media [pág. 138-139]

5. 3. 2. El monólogo medieval. La sátira picante [pág. 139]

5. 3. 3. Primeros *minstrels* en Inglaterra: siglos XI y XIII [pág. 140-144]

5. 3. 4. Definición de la comedia. Discurso ambivalente de la comedia: la crítica al orden establecido y el triunfo de Eros. (Según Anne Ubersfeld) [pág. 144-145]

5. 3. 5. La *Commedia dell'Arte*. Rasgos principales. (Según Anne Ubersfeld) [pág. 146]

5. 3. 6. La técnica de la improvisación. Improvisación y sátira. La técnica menandrina del imprevisto. Elementos populares en la *Commedia dell'Arte*. La huella de *La Commedia dell'Arte* en Chaplin. (Según María de la Luz Uribe y Eric Lax) [pág. 147-152]

5. 3. 7. Del nacimiento de la *stand-up comedy* a la época actual. Siglos XIX y XX [pág. 153-177]

5. 3. 7. 1. Al principio fue el *vaudeville* (de mediados de 1800 a mediados de 1930) [pág. 153-157]

5. 3. 7. 2. *Burlesque* (de mediados de 1800 a mediados de 1930) [pág. 157-159]

5. 3. 7. 3. El Dadaísmo (principios de 1900) [pág. 159-160]

5. 3. 7. 4. TOBA (1920-1930) Moms Mabley (1894-1975) [pág. 161-162]

5. 3. 7. 5. El *Borscht Belt* (de principios de 1900 a mediados de 1970) [pág. 162-164]

5. 3. 7. 6. Los *Nightclubs* o cabarets (de principios de 1900 a la actualidad) [pág. 164-168]

5. 3. 7. 7. Las *Walkathons* (de 1930 a 1940): la antesala del *reality show* [pág. 169-170]

5. 3. 7. 8. *The Ed Sullivan Show* (del 20 de junio de 1948 al 6 de junio de 1971) [pág. 170-171]

5. 3. 7. 9. *The Beats* (de principios de los cincuenta a principios de los sesenta) [pág. 172-175]

5. 3. 7. 9. 1. El invierno de nuestro descontento [pág. 175-177]

5. 4. DICCIONARIO DE TÉRMINOS ÚTILES [pág. 178-198]

6. ANÁLISIS DEL MONÓLOGO Y LA PARÁBASIS EN ANNIE HALL

[pág. 199-234]

6.1. MONÓLOGO con narrador homodiegético de carácter introductorio, estructural, metacinematográfico y con elementos de *stand-up comedy* [pág. 199-201]

6. 2. MONÓLOGO en *off* de carácter narrativo, retroactivo, reminiscente, caracterológico, literario e filosófico [pág. 202-205]

6. 3. PARÁBASIS de tipo identificativo, humorístico, reivindicativo y filosófico [pág. 205-208]

6. 4. PARÁBASIS de tipo filosófico, estructural, reflexiva y caracterológica [pág. 208-211]

6. 5. MONÓLOGO INTERIOR de carácter humorístico, expresivo, revelador y literario [pág.212-214]

6. 6. MONÓLOGO INTERIOR en *off* de tipo humorístico, paródico-crítico y expresivo [pág. 214-216]

6. 7. PARÁBASIS de tipo paródico, regulador, expresivo, anticipatorio, identificador y estructural [pág. 217-219]

6. 8. PARÁBASIS de carácter apelativo, judicial, subjetivo y estructural [pág. 219-221]

6. 9. PARÁBASIS de carácter expresivo, judicial, inclusivo, estructural y terapéutico [pág. 221-225]

6. 10. MONÓLOGOS INTERIORES en *off* de carácter dilemático [pág. 226-227]

6. 11. MONÓLOGO de carácter dilemático, dialógico, interpretativo, informativo y terapéutico [pág. 227-230]

6. 12. PARÁBASIS Justificativa, metaficcional y estructural y MONÓLOGO en *off* narrativo: adaptación de la *stand-up comedy* al monólogo cinematográfico: hibridación y valor estructural del chiste [pág. 230-234]

7. ANÁLISIS DEL MONÓLOGO Y LA PARÁBASIS EN *WHATEVER IT WORKS* [pág. 235-265]

7. 1. MONÓLOGO filosófico, metacinematográfico, estructural, de origen parabático y carácter expresivo al estilo de la *stand-up comedy* [pág. 235-241]

7. 2. PARÁBASIS de carácter expresivo, humorístico y distanciador y MONÓLOGO en *off* [pág. 242-244]

7. 3. PARÁBASIS deíctica, reflexiva, expresiva y humorística [pág. 244-246]

7. 4. MONÓLOGO INTERIOR de carácter filosófico, autónomo, enunciativo, lírico y proxémico [pág. 247-250]

7. 5. MONÓLOGO de carácter narrativo, estructural, expresivo, apelativo e filosófico [pág. 250-252]

7. 6. MONÓLOGO en *off* de carácter narrativo, estructural, filosófico y humorístico [pág. 252-254]

7. 7. MONÓLOGO a cámara de carácter narrativo, en *off*, estructural y filosófico al estilo de la *stand-up comedy* [pág. 255-257]

7. 8. LA PARÁBASIS de carácter narrativo, distanciador, referencial, estético y humorístico: hibridación entre la forma del recurso parabático y la funcionalidad del monólogo en tanto que vehículo narrativo [pág. 257-260]

7. 9. PARÁBASIS de carácter expresivo, referencial, filosófico, estructural, estético, proxémico y cinematográfico [pág. 260-265]

8. CONCLUSIONES [pág. 266-303]

8.1. Listado de funcionalidades del monólogo. En *Annie Hall* y *Whatever it Works* [pág. 266-269]

8.2. Ordenamiento de las funcionalidades del monólogo por frecuencia de uso (de mayor a menor) [pág. 270]

8.3. Listado de funcionalidades de la parábasis. En *Annie Hall* y *Whatever it Works* [pág. 271-273]

8.4. Ordenamiento de las funcionalidades de la parábasis por frecuencia de uso (de mayor a menor) [pág. 274]

8. 5. Monólogo. Uso común de las funcionalidades en *Annie Hall* y *Whatever it Works* [pág. 275]
8. 6. Parábasis. Uso común de las funcionalidades en *Annie Hall* y *Whatever it Works* [pág. 275]
8. 7. Monólogo. Clasificación y análisis funcional: *Annie Hall* y *Whatever it Works* [pág. 276-285]
8. 8. Parábasis. Clasificación y análisis funcional: *Annie Hall* y *Whatever it Works* [pág. 285-293]
8. 9. *Stand-up comedy* en *Annie Hall* y *Whatever it Works* [pág. 293-296]
8. 10. CONCLUSIONES. Enunciación compleja [pág. 296-300]
- 8. 10. 1. Sobre la estructura. (En *Annie Hall*) [pág. 296]
 - 8. 10. 2. Sobre la estructura. (En *Whatever it Works*) [pág. 297]
 - 8. 10. 3. Las funciones predominantes en *Annie Hall* y *Whatever it Works* [pág. 297]
 - 8. 10. 4. La función moralizante: *Annie Hall* y *Whatever it Works* [pág. 297-298]
 - 8. 10. 5. Coro. Terapia. Dios [pág. 298-300]
8. 11. CONCLUSIONES. Enunciación simple [pág. 301]
8. 12. Coda [pág. 302-303]

BIBLIOGRAFÍA

1. OBRA Y FIGURA

1.1. ¿Por qué Woody Allen?

El telón de este trabajo de investigación se abre con *Si tu vois ma mère*, tema de Sidney Bechet para la película *Midnight in Paris* (2011, Woody Allen). El clarinete de Bechet sobrevuela las calles de la ciudad de París que Allen recrea para los ojos de los espectadores. A medio camino entre la postal (cuando le acusan de retratar las ciudades de su última etapa europea con la mirada del turista, él se reconoce como tal) y el cuento de hadas de sesgo existencial, el protagonista busca la solución a su crisis existencial mediante el encuentro con la bohemia parisina de principios de siglo XX. París será la ciudad en la que se enamorará de una joven (¿real?) que le llevará de la mano a su propio inconsciente representado hábilmente sobre la cartografía dorada de la ciudad del amor.

La ciudad es una fiesta y los años veinte se revelan como el lugar idóneo en el que el héroe (un escritor en plena crisis personal y creativa interpretado por Owen Wilson), presa de una relación de pareja tan cómoda como insustancial, baja a los infiernos de su propio imaginario donde Ernest Hemingway le explica la diferencia entre sentirse vivo o no, el significado del amor y la necesidad del riesgo, el coraje y el valor, justo lo que el protagonista necesita para hacer frente a sus deseos más ocultos. Comienza, entonces, el descenso al Averno de nuestro héroe. Allí Picasso discute sobre arte con una perspicaz Gertrude Stein, Salvador Dalí desarrolla su particular delirio verbal sobre el significado del arte con Luis Buñuel y un eminente torero español, y una fiesta deslumbrante de la alta sociedad amenizada por Cole Porter tiene a F. S. Fitzgerald y a su esposa Zelda como anfitriones.

La Eurídice de nuestro protagonista cobra vida bajo la piel de la actriz Marion Cotillard. Nuestro Orfeo sucumbe presto a sus encantos. Cuanto más se sumerge el protagonista en el sueño, cuanto más dialógico se muestra con relación a su propio inconsciente (**la ciudad y sus personajes son la escenificación fragmentada del diván freudiano**) más le cuesta volver con su prometida, que le espera en un hotel de cinco estrellas para

visitar exposiciones de pintores impresionistas de la mano de esnobs que creen saberlo todo sobre Oscar-Claude Monet.

Nuestro poeta sueña con volver a ver a su musa en la fiestas de Scott Fitzgerald mientras que su prometida anhela, en el fondo, que siente la cabeza, abandone su sueño de vivir en París, se haga novelista o guionista de cine en Hollywood, se labre un porvenir, una casa, unos hijos...

Su viaje, sin embargo, continúa y su enamorada de *La Belle Époque* entona un canto de sirena que les lleva a tomar un carruaje que es otro viaje atrás en el tiempo, alrededor de 1870; son los tiempos del cancan y los cafés bohemios donde Toulouse-Lautrec, Paul Cézanne y Claude Monet discuten sobre la relación entre el arte y la vida de forma desenfadada. Pero la sirena Eurídice se desvanece lentamente y el héroe vuelve a su hotel del año 2011, a la promesa de un Hollywood amenazante y a las tarjetas de crédito ilimitadas con un plan de pensiones incluido. El poeta, entonces, alberga en su interior un sentimiento epifánico que deviene anagnórisis mediante la cual entiende que debe abandonarlo todo (novia, tarjetas y guiones aburridos) para quedarse en París y escribir su novela. “Debes cambiar tu vida”, reza un aforismo de Rainer Maria von Rilke en otra de las películas de Woody Allen¹.

El impulso del protagonista de *Midnight in Paris*, su mitomanía confesa, no está lejos del sentimiento que nos ha llevado a realizar el presente estudio. Todos los artistas que aparecen idealizados en esta película no dejan de ser un **coro** o, mejor aún, una multitud de corifeos asentados en la urbe moderna que aconsejan, exhortan, incitan y hacen reflexionar (de forma más o menos directa) al héroe (y al espectador) acerca del curso de las acciones humanas y su relación con los grandes temas de la literatura y el arte: el amor y la muerte.

¹ *Hannah y sus hermanas* (1986).

1.2. Trayectoria de Woody Allen

Nosotros, a la hora de circunscribirnos al ámbito académico que da lugar a esta tesis, nos hemos alejado de la fantasía para entrar en el reino de la concreción y la investigación de los elementos relativos a este estudio: parábasis, monólogo y *stand-up comedy* en la obra del director de cine, guionista, escritor, actor y *stand-up comedian* nacido en Brooklyn (Nueva York) el 1 de diciembre de 1935, Allan Konigsberg, más conocido en la actualidad como Woody Allen.

La chispa dialógica que se enciende en la película mencionada anteriormente nos hizo seguir la pista de esa primera intuición que alentaba nuestro ímpetu (y tal vez nuestra tormenta) para sosegarlos en las aguas de la investigación académica aislando, así, la etiqueta que nos permite acotar nuestro objeto de estudio bajo el título: ***Parábasis, monólogo y stand-up comedy en la obra cinematográfica de Woody Allen***, quien con más de 40 películas en su haber como actor, guionista y director y una obra literaria que comprende obras de teatro y relatos, se ha erigido como una figura fundamental dentro del cine y la cultura actual. Todo lo cual le ha valido reconocimiento y fama en vida, multitud de premios que él mismo no considera importantes (confiesa no ir a la gala de los Óscar porque coincide con el día que toca el clarinete en un club de *jazz* con sus amigos) y el papel de **principal renovador de la comedia clásica** del cine norteamericano; un director de cine que continúa la línea clásica de Billy Wilder, Preston Sturges o Ernest Lubitsch; un corredor de fondo que tomó el testigo, como actor, de Charlie Chaplin y Groucho Marx; que como humorista de cabaret (y futuro actor) supo asimilar tanto el tono irreverente y fluido de Mort Shal como la ingenuidad y la réplica inesperada de Bob Hope; y que como escritor pasó de ser un muchacho de 16 años que redactaba chistes para los periódicos de su ciudad, y dirigía sus propios *sketchs* para la cadena de hoteles Borscht Belt de Nueva York, a escribir material para humoristas muy conocidos de la época hasta que, finalmente, animado por sus agentes de siempre Jack Rollins y Charles. H. Joffe, llegó a componer material para sí mismo como humorista –lo que le abriría las puertas del cine, primero como guionista y después como director de sus propias películas.

Su trabajo como humorista de club o *stand-up comedian* le llevaría a conseguir sus primeros **contratos para televisión** y a convertirse en uno de los rostros más familiares para los hogares estadounidenses de los años sesenta, siendo un invitado habitual, por ejemplo, en los programas de variedades *The Tonight Show*, *The Ed Sullivan Show* o *The Dick Cavett Show*. La popularidad televisiva hizo de él uno de los humoristas más solicitados en los diferentes teatros o clubes de su país llegando a hacer, incluso, una gira por Europa. Pero, sin duda, su carrera como humorista de teatro de variedades y como *entertainer* televisivo –medio que él conocía muy bien ya que durante su juventud fue un asiduo espectador de uno de los más famosos teatros de variedades de su Brooklyn: el **Flatbush**– fue decisiva para introducirse en el mundo del cine.

Su trabajo como guionista de la película *What's up Pussycat?* (1965), tras una disputa con el productor de la misma por convertir su guión en algo irreconocible incluso para él mismo, consolidó en él la convicción de que nunca permitiría que nadie manipulara sus guiones. Tras este desgraciado episodio Allen, que había cobrado una cuantiosa suma de dinero por su trabajo, decidió que si alguna vez uno de sus guiones volvía a ser filmado él tendría que tener el control absoluto sobre todos los elementos de la película, lo cual ocurriría por primera vez en 1969 cuando dirigió la película *Take the Money and run* (*Toma el dinero y corre*). Desde aquel entonces hasta el día de hoy, nunca ha dejado de ejercer el control absoluto sobre todas y cada una de las películas que ha escrito y dirigido, siempre y cuando se ajustara a una única condición: la de no rebasar el presupuesto.

Aunque a día de hoy este detalle no suele tenerse muy en cuenta cuando se habla del cineasta neoyorquino, es importante subrayarlo, ya que si el cine puede llegar a ser, de alguna forma, un arte –la obra de un *auteur*– es gracias a la **total independencia** de los condicionamientos económicos y de rentabilidad a los que el cine, como medio de entretenimiento de masas que es, debe siempre rendir cuentas. Allen, al igual John Cassavetes² antes que él, sufrió en su primera película como guionista las intromisiones –como él mismo ha dicho en repetidas ocasiones– de las personas que sólo tienen en cuenta el tamaño de sus piscinas y no saben nada de cine, es decir, los productores.

² John Nicholas Cassavetes (Nueva York, 1929-Los Ángeles, 1989) fue actor, guionista y director y uno de los pioneros del cine independiente en Estados Unidos.

1. 3. Entorno cultural y artístico del primer Woody Allen: la tradición y el espectáculo

1. 3. 1. El Flatbush y el primer contacto con el vodevil: magia, música y humor

Mucho antes, sin embargo, de que Woody Allen manejase los elementos formales propios de la literatura y el teatro, o abandonase la acción dramática para dirigirse directamente al espectador en *Annie Hall* (1977); antes de que los años sesenta le vieran nacer como estrella mediática de *shows* televisivos en los que se labró una brillante carrera como humorista de cabaret; y antes, incluso, de que llegase a plantearse la posibilidad de escribir obras de teatro³, Allen fue un ávido devorador de cine y de espectáculos de variedades que permitieron que su sentido innato del humor recibiese las influencias apropiadas.

Antes de enfrentarse al público por primera vez como humorista de cabaret, Allen pasó varios años en la trastienda del humor. Primero contando sus propios chistes para sus amigos, luego, a los 16 años, escribiendo para un periódico, después escribiendo pequeñas piezas teatrales (*sketches*, más bien) que se representarían en los balnearios de verano del circuito judío de Nueva York (también conocido como Bortsch Belt), y, finalmente, componiendo material textual para otros humoristas hasta que, animado por sus agentes Jack Rollins y Charles H. Joffe, llegaría a presentarse ante el público como un **monologuista** capaz de escribir y representar su propio material cómico frente a una audiencia.

³ “Un frío y ventoso día de 1972, bajo un firmamento encapotado, Woody Allen tomó asiento en su *suite* del Caesar’s Palace, en Las Vegas, y se dispuso a trabajar en una comedia expresionista alemana (un paradigma de oxímoron) titulada *Death* (Muerte) una de las tres obras de un solo acto que estaba escribiendo en aquella época. [...] Pero el motivo de su estancia allí no era el panorama, sino el trabajo, y, para su alivio se hallaba a punto de terminar dos actuaciones como humorista en solitario, el último compromiso que se veía obligado a cumplir en razón de un contrato firmado en 1965 según el cual cobraba originalmente 50.000 dólares por dos semanas de actuaciones. [...] Aquella gira era el colofón de ocho años, todos en el decenio de los sesenta, durante los cuales el centro de su carrera había sido el número cómico. El par de actuaciones que le quedaban en el Caesar’s Palace, más un fin de semana en San Francisco y otro en Los Ángeles serían las últimas que haría como humorista de club. De ahí en adelante se dedicaría casi exclusivamente al cine.” (Lax, 1991: 201-202).

Su adolescencia transcurrió entre los cines de sesión continua y el teatro de variedades o vodevil. Para entender la influencia que el mundo del vodevil ejercería sobre Allen durante su adolescencia, es importante ver la exposición que **Eric Lax**, su principal biógrafo, hace del encuentro entre Woody Allen y el Flatbush, en 1949:

“[...] El teatro Flatbush [fue] uno de los últimos grandes locales de vodevil. [...] Allan había descubierto este teatro por casualidad cuando tenía **14 años**, un día en que paseaba por Flatbush Avenue con un amigo. El programa se componía de dos películas, una de Abbott y Costello y otra de los Bowery Boys, por ejemplo, y varios cortos de dibujos animados. Luego venían cinco números completos de vodevil con una orquesta en el escenario: **números musicales, de claqué, cómicos**, impresionistas. Allan no se perdió ni un sábado por la tarde en el Flatbush desde que descubrió el teatro hasta que dejaron de hacer vodevil, cuando tenía 17 o 18 años. Muchas veces llegaba a tiempo de ver las actuaciones, a continuación se embobaba con las películas y todavía se quedaba para ver los números por segunda vez. Conocía el nombre a todos los miembros de la orquesta y se sabía las actuaciones hasta tal punto que era capaz de repetirlas, cosa que hacía regularmente.

El ambiente del vodevil ejercía una atracción natural sobre un muchacho a quien le gustaba la magia, la música y el humor, y que los practicaba con empeño. Las películas le franqueaban la entrada a un reino donde la incredulidad quedaba en suspenso, a unas horas de evasión de la vida cotidiana en Brooklyn, un trampolín imaginario hacia los mundos maravillosos de la pantalla. Estos mundos le resultaban tan atractivos que Allan podía sentarse en la oscuridad e imaginarse, sino parte de ellos, al menos potencialmente capaz de poner un toque de cine en su vida; durante muchos años, por ejemplo, deseó poseer un teléfono blanco como los que aparecían en las comedias sobre Manhattan. Pero **el vodevil** no era tan imaginario. **Era algo vivo, estridente, algo que estaba justo frente a él. No hacía falta una gran fantasía** para verse realizando trucos de magia o contando un chiste, y menos aún si, como en el caso de Allan, se practicaba

todos los días. Así que este anotaba los diálogos en el reverso de su caja de Cracker Jack y se los aprendía de memoria para divertir a sus amigos.”⁴

1. 4. Dirigir, escribir y actuar: la formación de un talento renacentista

1. 4. 1. El director de cine

Si el teatro de variedades representaba la inmediatez –la urgencia un tanto cruda de lo que Peter Brook⁵ denominaría teatro tosco–, el cine era la maquinaria de la fantasía. Lo que se conoce como la magia del cine, una ilusión visual en dos dimensiones, había fascinado al pequeño Königsberg cuando su madre lo llevó a ver la película de dibujos animados *Blancanieves y los siete enanitos* (1937) a la edad de 3 años. La película hizo que el pequeño se levantara⁶ y quisiera tocar a la protagonista del cuento. La reacción, normal en cualquier niño impresionable que va por primera vez al cine, nos sirve de pretexto –más que de excusa para una interpretación biografista o psicologista de la que en modo alguno queremos servirnos– para ilustrar una **pasión por la fantasía** que será constante a lo largo de toda su carrera como director de cine y guionista.

Blancanieves... ilustra a la perfección el reino de la fantasía que sedujo a Allen en sus primeros años y, quizás, sea el ejemplo perfecto para exponer el primero de los ganchos (veremos tres: la dirección, la escritura y la interpretación) que harían de él, como se

⁴ *Op. cit.*, pág.. 115-116.

⁵ Peter Stephen Paul Brook (Londres, 1925) es uno de los directores de escena más influyentes de todos los tiempos. Aunque ha dirigido cine y ópera su carrera se desarrolla fundamentalmente en el teatro, medio, en el que desde 1960, comienza a destacar gracias a su incursión en el Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud, lo cual le lleva a escenificar la obra *Marat/Sade*, de Peter Weiss, en 1964. Aunque Brook no es propiamente un teórico, su ensayo *El espacio vacío* (1968) es, a día de hoy, uno de los libros más influyentes en la historia del arte escénico.

⁶ “Allan Königsberg vivió una experiencia [...] revolucionaria [...]. Cuando tenía 3 años, su madre lo llevó a ver *Blancanieves*... Era su primera película. Allan se sentó silenciosamente en la mullida butaca de terciopelo rojo y las luces se apagaron. Y entonces aparecieron los personajes en la pantalla. Su reacción fue tan abrumadora como la de **Ingmar** [Lax se refiere a la reacción que el cineasta sueco Ingmar Bergman tuvo al poner en marcha su primer proyector cuando era pequeño]: ¡Se movían! Cautivado por este milagro corrió a tocarlos. Su madre tuvo que apartarlo a rastras de la pantalla.” *Op. cit.*, pág. 42.

dijo en su momento, el primer hombre de “triple pegada” después de Orson Welles o, como diría su agente y productor Jack Rollins, un **talento renacentista**⁷.

En el futuro todos los esfuerzos de Allen como cineasta se dedicarían a alimentar la brecha entre realidad y fantasía que la película de Disney tan bien representa. Cuarenta y siete años después, en 1985 para ser exactos, el impulso infantil de aquel niño que deseaba tocar a los personajes de ficción proyectados frente a él se materializaría en la película *La rosa púrpura de El Cairo*.

⁷ “Woody tiene el asombroso don de ser un **talento renacentista**. Es decir, todo está hecho a mano, todas las piezas están elaboradas a mano, por así decir. Que yo recuerde, en los viejos tiempos el único que hacía eso con películas serias era **Orson Welles**; lo hacía todo. Escribía dirigía, actuaba, producía de verdad, elegía todo, la música, todo. **Es el trabajo de un solo hombre**, enteramente responsabilidad de una persona. Es un talento poco común, un talento excepcional. Yo creo que ya sólo eso es algo notable.” (Jack Rollins en Björkman, 1995: 230).

1. 4. 2. Un escritor a la búsqueda del placer argumental

*“Conocer el nombre de los artistas estaba muy bien,
pero, para él, el verdadero placer del cine residía
en el **argumento** de la película”.*⁸

1. 4. 2. 1. El gusto por el relato: *El cisne negro*

A la edad de 8 años llegaría otro pequeño hito cinematográfico que nos sirve para presentar la faceta de **narrador** de Allan Konigsberg (aquella que le proporcionaría sus primeros ingresos, primero como escritor de chistes y, más tarde, como escritor de *sketches* y monólogos para distintos humoristas y para sí mismo): el estreno de *El cisne negro*⁹, con Tyrone Power, como estrella principal a la cabeza del reparto.

Se trataba de la clásica película de aventuras de los estudios de Hollywood. Aunque esta forma de hacer de cine está, en principio, bastante lejos del cine de Woody Allen más representativo, el pequeño Konigsberg, ya todo un devorador de películas en sesión continua, pensó para sus adentros que él también podía lograr expresarse de esa forma”.¹⁰

Allen se dio cuenta de que para él esa podría ser una manera de contar una historia, es decir, que vio en el lenguaje cinematográfico el lugar perfecto para desplegar sus dotes

⁸ (Lax, 1991: 43).

⁹ *The Black Swan* (1942).

¹⁰ “No en un sentido formal, sino casi por simple ósmosis, se convirtió en un aprendiz de cineasta, hasta tal punto que, a la edad de 8 años, mientras contemplaba a Tyrone Power en *El cisne negro*, epítome de las películas de los piratas fanfarrones, pensó para sus adentros: “Oye esto podría hacerlo yo”. No fue una revelación que le hiciera salir disparado a comprar una cámara sino más bien una absoluta certeza de que aquella era una manera en que él podía contar una historia.” (Lax, 1991: 43).

narrativas¹¹. **Ser escritor fue la primera vocación de Woody Allen.** La escritura le proporcionará la autonomía necesaria y la certeza de que para un verdadero artista es esencial ejercer un control absoluto sobre la obra. No hay que olvidar, tampoco, que la tipología del escritor está definida, a grandes rasgos, por la ausencia de **oralidad** en beneficio de la palabra escrita. Y esto no puede, en nuestra opinión, dejar de observarse cuando nos referimos a un autor (literario) que basa su éxito en el uso de la palabra en vivo (oralidad y performatividad).

Aquí podemos observar una **agonía** (en el sentido que los dramaturgos clásicos griegos daban a esta palabra) cuya polaridad se define en dos términos bien diferenciados: inhibición y exhibición. La momentánea anulación o postergación de las facultades comunicativas del orador en aras de favorecer a un escritor que desaparece físicamente tras sus escritos, y la exposición a la que el actor o el humorista ha de someterse a fin de comunicar mediante la palabra y el texto (oratoria y performatividad, en definitiva) su mensaje, crean la tensión necesaria que convierte al actor (Woody Allen) en un arco cuya diana oscila entre la autorreferencialidad y la necesidad de establecer vínculos estéticos con el espectador.

Este eje de coordenadas sobre el que se dibuja el arco alleniano perfila ya una relación que va a ser fundamental para la pertinencia de este estudio, a saber: la necesidad, o no, del uso de la parábasis y el monólogo en las dos películas que servirán de objeto de estudio para desarrollar el análisis formal en el que esta tesis se basa.

¹¹ “Woody Allen: [...] Me gusta **la idea novelesca** en general. Siempre me provoca. Me encanta la idea de trabajar a la manera novelesca sobre la pantalla. Siempre tengo la sensación de estar escribiendo con una película. Lo que me gusta es algo del enfoque novelístico. [...] Puedes hacer en la novela lo que haces en el cine y viceversa. Ambos medios están físicamente muy cerca. No es como el teatro, que es algo completamente distinto”. (Björkman, 1995: 194).

1. 4. 2. 2. Segundo nacimiento de Woody Allen (1952). Maniobras universitarias

Después de que Allan Konigsberg se bautizara a sí mismo como Woody Allen para ser, o al menos sentirse (era tan sólo un adolescente de 17 años) un miembro del “mundo literario”, comenzó a mandar sus primeros chistes a los columnistas de los seis periódicos principales que por aquel entonces había en Manhattan. Estos chistes siempre iban acompañados de la misma nota: “Le adjunto algunos chistes para su consideración, enviados exclusivamente a usted”.¹²

El primer periódico que utilizó sus chistes fue *The Mirror*, lo cual no extrañó a ninguno de los amigos de Allen “puesto que todos sus amigos creían que era gracioso [...]. La aparición en la prensa no hizo más que confirmar esa opinión”.¹³ Pero el momento álgido llegaría el 25 de noviembre de 1952 cuando Earl Wilson de *The New York Post* empezó a utilizar sus chistes con frecuencia. Nos parece importante mostrar algunos ejemplos de los primeros chistes que vieron la luz para señalar algunos aspectos de su humor que ya estaban presentes en unos juegos verbales que, aunque un tanto ingenuos, dan cuenta de algunas de las constantes que pervivirán en la obra de este escritor y cineasta. Por ejemplo:

“Son las mujeres caídas las que suelen ser recogidas”.¹⁴

Allen ya da muestras aquí de su interés por el juego del lenguaje, pues en el carácter antónimo de los verbos “caer” y “recoger” puede verse un efecto humorístico gracias a lo extraño que resulta asociar algo que se cae (que bien podría ser un tenedor o un pañuelo) con una mujer y el verbo recoger (recogemos cosas que se nos caen al suelo, a alguien que nos espera, etc.). Además de esto, Allen juega con un segundo nivel sexual. Hay que tener en cuenta que en el original en inglés *mujer caída* es *fallen woman* y que esta expresión ha servido tradicionalmente para denominar el pecado de la mujer que ha

¹² (Lax, 1991, pág. 117).

¹³ *Op.cit.*, pág. 117.

¹⁴ *Op. cit.*, pág. 118.

caído en la tentación de la carne atentando así contra los valores de la decencia y el decoro. Aunque esta concepción es, obviamente, anacrónica a día de hoy permite que el chiste tenga una segunda capa. Por si esto no fuera suficiente, el joven Allen parece reírse del valor de la cultura judeocristiana al dar a la frase un inesperado giro irónico gracias al verbo *recoger*, pues cabría esperar que la mujer que ha “perdido su virtud” fuese marginada y nadie quisiera trato con ella (que nadie quisiera *recogerla*). Allen, por el contrario, parece querer decir que sólo las “no virtuosas”, es decir, aquellas que disfrutaban del sexo, serán *recogidas* por los hombres o, lo que es lo mismo, tendrán éxito.

En este breve ejemplo podemos ya ver el lado lúdico e irreverente de Woody Allen. Un escritor de películas que, si por algo se caracteriza, es por sus constantes ataques a la pacatería implícita en la moral de los estadounidenses en cuanto al sexo se refiere y, también, por cuestionar los roles que la sociedad asigna a los individuos.

Otro ejemplo que ilustra otro rasgo del humor alleniano es el siguiente:

“Woody Allen nos informa del último éxito de la canción popular: Estabas destinada a ser mía, ¡maldita sea!”.¹⁵

Allen se adentra en el amor romántico de forma paródica. Por un lado, causa un cierto efecto de pérdida que ya no presagia nada bueno para el amante (*estabas destinada*) lo que permite intuir que quizás la persona a la que va dirigido el mensaje *ya no está* destinada a pertenecer al presunto amante. Por si este presagio revestido de pesimismo existencial no fuera suficiente, el ideal del amor romántico que pudiera haber en la aserción (*estabas destinada a ser mía*) se ve sometido a una deflación brutal: una maldición. De esta forma la presunción de pérdida de la amante que antes mencionábamos queda confirmada con una maldición coloquial que connota a la canción de un tinte prosaico y ordinario, que representa todo lo contrario del idealismo romántico. No elige, por ejemplo, un lamento de corte formal –un *Dios mío*, pongamos por caso–, sino que escoge una maldición lo que, por un lado, genera hilaridad por contraste (ideal frente a realidad) y, además, adelanta un rasgo fundamental del

¹⁵ *Op. cit.*, pág. 118.

personaje alleniano: el perdedor o el *schelemiel*. De las raíces de este rasgo dentro de la cultura judía daremos cuenta en el siguiente capítulo.

Volvemos al joven estudiante que saboreaba las primeras mieles del éxito (aunque hasta ahora su trabajo como escritor de chistes no había sido remunerado) mientras la escuela secundaria iba llegando a su fin. El escritor en ciernes no sabía aún qué camino profesional habría de seguir. Llegó a pensar en la **magia** (disciplina que acabó dominando con los años y que en su cine ha estado presente en numerosas ocasiones), en ser farmacéutico e, incluso, en ser optometrista, pero como él mismo dice:

“De vez en cuando, de una manera muy espontánea, pensaba un poco en hacerme humorista, como la primera vez que vi a **Bob Hope** en *Ruta a Marruecos*, acompañado de mi madre; luego la idea se desvanecía y, al cabo de algún tiempo, volvía a presentarse”.¹⁶

Sin embargo, para que Allen llegue a pisar los escenarios todavía faltan unos años, como veremos más adelante. Los derroteros que Allen habría de seguir para hacerse un hueco en el mundo literario, que era lo que pretendía desde un principio, fueron iluminados por el agente de prensa Gene Shefrin. Este coincidió con Martin Burden, uno de los ayudantes de Earl Wilson¹⁷, y le preguntó si podía recomendarle a un buen escritor humorístico para la agencia. Burden no dudó en recomendarle al hasta entonces desconocido Woody Allen quien ya estaba considerado como un joven prodigio que escribía en las columnas de celebridades, pero que no era una celebridad en modo alguno. Wilson no dudaba en utilizar las ocurrencias de nuestro autor para cedérselas a otros o, incluso, atribuírselas personalmente. Esta fue la carta de presentación que llevó al joven escritor de Brooklyn a conseguir su primer contrato.

El hecho de que Allen empezase a gozar de una cierta celebridad como escritor cómico no fue óbice para que llevase la misma vida que hasta entonces había llevado. Solía quedar con sus amigos para tomar pizzas, escuchar *jazz* e intentar conocer a chicas

¹⁶ *Op. cit.*, pág. 119.

¹⁷ Harvey Earl Wilson (1907-1987) fue un periodista estadounidense que trabajó en *The New York Post*, escribiendo columnas sobre el mundo del espectáculo que le harían célebre desde 1942 hasta 1983.

guapas. Como tantos otros adolescentes, dedicaba el tiempo a dos cosas fundamentalmente: a hablar de chicas y a buscar a chicas. Esto último lo hacía cerca del teatro Kingsway: “Las chicas guapas estaban allí, porque en nuestra calle no estaban”.¹⁸ Resulta curioso –y desmitificador seguramente para algunos– el hecho de que Allen, que no había hecho más que leer tebeos e ir al cine hasta entonces, se dejase alumbrar por las luces de la alta cultura por razones puramente fisiológicas. Allen explica como su repentino interés por la educación sólo tuvo un motor, el hormonal:

“Cuando [...] descubría que no se interesaban por mí porque cultural e intelectualmente era una nulidad, tuve que esforzarme en explorar las cosas que a ellas les interesaban; yo sólo entendía de béisbol. Salía con una de ellas y me decía: “Esta noche me gustaría ir a escuchar a Andrés Segovia”, y yo me veía obligado a preguntar: “¿A quién? O me decían: “¿Has leído esta novela de Faulkner?”, y contestaba: “Yo sólo leo tebeos. No he leído un libro en mi vida”. Así, para estar a la altura, tuve que leer. Y descubrí que me gustaba lo que leía. Al poco tiempo, dejó de ser un esfuerzo. Descubrí que me gustaban Faulkner y Hemingway, aunque Fitzgerald no tanto. Luego empecé a leer obras dramáticas. Las cosas que aquellas chicas leían las conducían inevitablemente a Nietzsche, a Trotsky y a Beethoven, y yo tenía que esforzarme mucho para mantenerme a flote en esta compañía”.¹⁹

Dadas las circunstancias, se puede entender que Allen se matriculara en la Universidad de Nueva York (NYU) para un curso que juzgaba inútil y que no parecía demasiado complicado. Seguía sin tener ninguna fe en una educación reglada, pero satisfacer a sus padres y tener la oportunidad de conocer a todas esas chicas bellas, anglosajonas, protestantes y cultas que vivían en el Greenwich Village era razón más que suficiente para emprender la aventura universitaria. La universidad no le aportó gran cosa y acabó abandonándola tras el primer curso. Los conflictos con los profesores eran frecuentes; en una ocasión presentó una redacción que fue tildada de grosera por el profesor de turno que no sabía quién era Max Shulman, uno de los escritores de prosa altisonante que eran del gusto de Allen por aquel entonces, ni entendía el sentido del humor del inquieto estudiante.

¹⁸ *Op. cit.*, pág. 128.

¹⁹ *Op. cit.*, pág. 128.

A pesar de estos sinsabores, Allen era feliz paseando por Washington Square, yendo a los cines del centro y disfrutando de la magia de Times Square. La escuela se encontraba sólo a cinco minutos andando de Central Park. Ese era el sueño dorado del pequeño Allan Konigsberg que, desde que comenzó a ir al cine, sólo tenía un sueño: vivir en Manhattan. Allen, con el paso de los años, reflejaría en 1979 su amor por Manhattan en la película del mismo nombre que protagonizó, dirigió y escribió.

Tras quedarse fuera de la NYU probó fortuna en otro curso nocturno, también de producción cinematográfica, en el que tuvo aún peor suerte porque comparado con el primero era de bastante peor calidad. Tras esto, Allen –que seguía trabajando por las tardes en la oficina de Alber, el jefe de Shefrin– comenzó a pensar seriamente en hacerse dramaturgo y, para lograrlo, asistió a la clase semanal que Lajos Egri daba sobre dramaturgia. Al fin había encontrado a un buen profesor que le hacía sentirse valorado y útil. Su libro *The Art of Dramatic Writing* sigue siendo a día de hoy el preferido de Allen en cuanto a teoría dramática se refiere. De todas formas, y a pesar del **éxito económico** que le proporcionaba su trabajo como escritor, sus padres seguían insistiendo en que estudiase y Allen probó suerte por tercera y última en la universidad. Esta vez, aunque sus resultados mejoraron ligeramente, Woody Allen dijo adiós definitivamente a la vida universitaria a la edad de 18 años.

1. 4. 2. 3. Encuentros con hombre notables (1). Abe Burrows

Un día de **1954**, Nettie, su madre, le dio un consejo y el joven de 19 años lo aceptó. Había un familiar lejano llamado **Abe Burrows** que tenía relación con el mundo del espectáculo. Burrows (1910-1985) había sido libretista de *Guys and Dolls*²⁰ y redactor jefe del programa radiofónico *Duffy's Tavern*. En 1951 *Guys and Dolls* había ganado el premio Pulitzer a la dirección teatral de George. S. Kaufman y aunque Abe Burrows estaba nominado para el Pulitzer a la mejor obra fue desestimado porque el escritor formaba parte de la lista de sospechosos del Comité de Actividades Norteamericanas creado en 1938. Burrows llegaría a ganar en 1962 un premio Tony como mejor escritor de teatro musical junto a Jack Weinstock y Willie Gilbert. Allen no tenía ni la menor idea de lo importante que llegaría a ser su pariente lejano y, con la osadía propia de la juventud, se presentó en su casa de Central Park West y le dio a leer un puñado de chistes. Burrows quedó deslumbrado de inmediato ante el joven talento y le preguntó cuáles eran sus intenciones profesionales a lo que el joven escritor contestó que le gustaría mucho escribir para televisión. Burrows enseguida le aleccionó para que abandonara esa idea y la de escribir posteriormente para el cine, porque creía que un verdadero escritor cómico debía forjarse en las tablas de Broadway.

Allen siguió sus consejos y empezó a frecuentar el teatro. Fue por esa época cuando comenzó a leer a los dramaturgos Tennessee Williams, Arthur Miller, Henrik Ibsen, Antón Chéjov, Mawwell Anderson y Robert Sherwood. Aunque Allen era esencialmente en ese momento un escritor humorístico, ya le llamaban la atención los dramaturgos “serios”, y aunque valoraba comedias como *Pigmalion* (1913), de George Bernard Shaw, sus inclinaciones hacia el drama eran ya evidentes. Allen tenía claro desde el principio que aunque ha habido comedias divertidísimas tanto en la historia del cine como en la del teatro lo que realmente tenía valor para él, como futuro escritor, eran los dramas, porque, como él mismo dice, “una comedia no llegará nunca a estar a la altura de *Muerte de un viajante*, *Un tranvía llamado deseo* o *Largo viaje hacia la noche*. Ninguna comedia, ni la mejor de todas. Aunque hablemos de obras como *La*

²⁰ *Guys and Dolls* fue un musical estrenado en Broadway en 1950 que llegó a alcanzar las 1.200 representaciones. Obtuvo, además, un premio Tony al mejor musical.

escuela del escándalo, Las ranas, Pigmalión, La aldeana, Vive como quieras, Nacida ayer, Primera plana, Tiempos modernos, Sopa de ganso o El maquinista de la general – que son algunas de las mejores de todos los tiempos–, nunca tendrán el impacto de *El séptimo sello, El acorazado Potemkin o Avaricia*, pues hay algo menos satisfactorio en la comedia, aunque resulte más difícil de hacer. Dicho esto debo añadir que sólo hablo por mí”.²¹

Poco después de que Allen contrajese matrimonio con su primera mujer, Harlene Rose, el 15 de marzo de 1956 (tenían 20 y 17 años respectivamente) escribió a su amigo Jack Victor desde Hollywood, donde se encontraba trabajando. Hemos seleccionado un extracto de la carta en el que Allen deja claro cuál será su actitud frente a Hollywood a lo largo de toda su carrera y sus intereses como escritor por aquel entonces:

“No permaneceré aquí mucho tiempo, pero aún pasarán unos cuantos meses antes de que vuelva a Nueva York. **Hollywood** es una aldea rural que te mataría de aburrimiento en muy poco tiempo. Evítalo, te lo ruego. He estado carteándome con Abe Burrows y, tras echar un vistazo al mundo del cine y la televisión desde más cerca que nunca, estoy de acuerdo con él en que el **teatro**, con su ausencia de censura, su inteligencia y su profundidad, es el único medio al que hay que aspirar...”²²

Parece que la combinación entre los consejos de Burrows, su experimentado pariente del *show business*, y la experiencia de vivir y trabajar en Hollywood habían desengañado a este joven autodidacta que seguía practicando –mientras estudiaba por su cuenta, leía a los grandes autores y escuchaba *jazz*– los trucos de magia con los que no cesaba de aumentar su pericia manual.

Pocos meses después, en otra carta dirigida a su amigo Jack Victor, describe detalladamente el tipo de obra que le gustaría escribir en un futuro:

“Estoy leyendo intensivamente. Ibsen, O’Neill, D. H Lawrence. Hazte un favor a ti mismo. Te garantizo que pasarás un rato excelente. Busca las siguientes obras de

²¹ (Lax, 2008: 93-94).

²² (Lax, 1991:164).

O'Neill, seguramente publicadas en un solo volumen, y lee: *El deseo bajo los olmos*, *Dinamo*, *El mono velludo*. Las tres son extraordinarias... Además te harás una idea del tipo de obra que me interesa escribir. Como verás aunque mis ideas carecen de oficio y de un punto de vista coherente, tienden siempre hacia lo que sólo puedo describir como una atmósfera poética construida a partir del horror existencial, la demencia y la muerte... ”.²³

Las inclinaciones temperamentales de Allen parece que estaban lejos de lo que su don natural para la comedia le predisponía hacer. Es evidente, también, que el mundo del espectáculo –en el que sabía que podía y debía hacerse un nombre para poder llegar a hacer las obras que le entusiasmaban y que estarían más en la línea de un Ingmar Bergman o un Fiódor Dostoievski (“horror existencial, demencia y muerte”)– no le iba a brindar la oportunidad de hacer dinero y nombre a no ser que explotara su vena humorística. Tendríamos que esperar hasta 1979 para que su película *Interiores* (la más bergmiana de todas y con la que apenas contentó a nadie) reflejara ese mundo de desolación existencial. Allen no llegaría a reflejar plenamente ese mundo interior hasta el estreno de *Otra mujer* (1988) –con Gena Rowlands a la cabeza del reparto–, su drama más maduro hasta la fecha.

Allen era, y es, consciente de que el tipo de cine que más interesado estaba en escribir distaba mucho del lugar en el que se encontraba en 1956, como queda reflejado en sus propias reflexiones acerca de aquella época:

“Quería escribir obras de teatro y en ningún momento pensé en la comedia. Mi pretensión era escribir como Ibsen o Chéjov. Sabía que tenía talento para la comedia porque en aquel entonces ya ganaba dinero con ello. Y seguí teniendo éxito con la comedia y anhelando dar el salto al drama en algún momento. Siempre ha sido un obstáculo muy frustrante para mí, aparte de que siempre he sido demasiado cobarde para dejar lo que me reportaba fama y fortuna y dedicarme a escribir lo que podrían ser no dramas, sino culebrones. [...]. Nunca he pensado que triunfar con la comedia fuera una maldición. Siempre me ha parecido algo muy positivo, porque además de escribir comedias me formo como actor. Todo ello me sirve para acabar haciendo lo que

²³ *Op. cit.*, pág. 166.

siempre he querido, es decir, dramas serios, como guionista y como director. Nunca he pensado que hubiera ningún otro tipo de obstáculo”.²⁴

²⁴ Lax, 2008, pág. 118.

1. 4. 2. 4. Del chiste al *skeetch*: primeros pasos hacia el mundo interior

El camino de Allen, durante los años cincuenta, le llevaría a desarrollar su faceta de guionista. Escribir chistes para los periódicos o material de encargo para humoristas de cierto renombre estaba bien, pero el camino hacia una obra madura comparable en altura a la de Chéjov o Ibsen habría de pasar por caminos que son, al menos en principio, antagónicos a los de la televisión y el teatro para cadenas hoteleras.

Hacia 1955, Allen se despidió de la oficina para la que escribía chistes y fue contratado por la NBC, que tenía un programa de adiestramiento para nuevos escritores. Con sólo 19 años pasó a formar parte del equipo que lideraba Tad Danielewski, que se quedó atónito “por lo directos que eran sus textos. Era como si alguien hubiera decidido revelar la verdad por medio de **chistes**; no una investigación filosófica sobre la esencia del ser, sino **fragmentos de información sumamente personales**”.²⁵ Por desgracia, el programa de escritura no fue del agrado ni de las estrellas ni de los productores, ya que ambos necesitaban contar con materiales de autores de renombre, no de jóvenes promesas.

Para muchos de los escritores no vocacionales fue tan sólo un trabajo fácil. Como nadie exigía resultados la mayoría recogía el dinero sin más y después eran eliminados del programa, pero Woody entendió desde el principio que el hecho de entregar semanalmente *sketches* y monólogos era una gran escuela para él. Danielewski supo ver en el material de Allen algo distinto, la aparición de un mundo propio y original que cuando no tenía que ceñirse a la personalidad de un cómico célebre buceaba hacia otros mundos cuyas órbitas se hallaban en la misma sintonía que la de un Ibsen, un Strindberg o un Bergman: Woody Allen había escogido el camino hacia el mundo interior.

²⁵ (Lax, 1991, pág. 151).

1. 4. 2. 5. Encuentros con hombres notables (2): Danny Simon. El chiste, el *skeetch* y la obra teatral

En 1956 Woody Allen fue a Hollywood para probar fortuna en el programa de televisión *The Colgate Variety Hour* cuyo redactor jefe era Danny Simon, el hermano mayor del dramaturgo Neil Simon. Simon, que fue desde ese momento una figura imprescindible para la formación de Allen como escritor dramático, tuvo la misma reacción que Abe Burrows cuando leyó el material del joven escritor. Enseguida reconoció que los chistes de Allen “estaban basados en una especie de **sentimiento interior** en lugar de ser meros chistes”.²⁶

Danny Simon sabía que se encontraba frente a un humorista excepcional que carecía, aún, de los rudimentos de construcción dramática. Sin embargo, Allen, tenía la humildad suficiente como para reconocer que lo tenía todo por aprender, y por eso se confió en Simon para que le enseñase la técnica y así superar su condición de escritor de chistes.

En realidad, Danny Simon no enseñó a Allen a ser gracioso. Cómo escribir un chiste no es algo que se pueda transmitir, pero sí se puede enseñar dónde conviene introducirlo. Y eso fue lo que hizo Simon: le enseñó a construir los chistes para crear personajes. Allen entendió algo fundamental: comprendió que una vez construido un personaje sólo hay que ponerlo a dialogar con otro para tener un *sketch* y esto no deja de ser el equivalente a una escena dramática cuya elaboración constituye la antesala de una obra teatral, objetivo primordial de Allen por aquel entonces. Simon no sólo le dio las claves para afilar sus chistes, sino que hizo que Allen tomase conciencia de cuándo un chiste era simplemente una unidad humorística autónoma y cuándo contribuía a desarrollar el argumento de una obra. También, como el propio Allen relata, le mostró el secreto de **la frase directa**:

“Danny me inculcó de la manera más dura –aunque era muy amable– lo que se puede hacer y lo que no se puede hacer cuando se escribe. Me enseñó que lo bueno de un

²⁶ Danny Simon en *op. cit.*, pág. 154.

chiste bueno es la frase directa. La frase directa es lo que hace que el chiste de un autor sea mejor que el de otro autor, porque una frase directa no forzada rinde mayores resultados. Una frase directa forzada sólo provoca un poquitín al público. No se hace una frase directa porque sea divertida, sino porque es la frase correcta en ese momento, y sólo entonces se hace un chiste con ella; entonces el chiste es bueno”.²⁷

Tras aprender esta lección, Allen entendió la importancia de conocer a fondo las reglas del juego para después poder quebrantarlas de la misma forma que un pianista como Glenn Gould²⁸, por ejemplo, puede llegar a hacer una lectura personal y heterodoxa de las *Variaciones Golberg*, de Bach, gracias al conocimiento profundo de la técnica pianística y la comprensión de la música dentro de su contexto histórico y estético.

La palabra reescritura pasó a ser un mantra para el escritor de Brooklyn y Simon trabajó exhaustivamente con él sobre *sketches* que él mismo había probado en Tamiment, un centro vacacional que contrataba a los mejores escritores de Nueva York para que crearan un espectáculo nuevo por semana para sus mil huéspedes. De esta forma, Allen adquirió un olfato y una confianza en sí mismo para saber reconocer lo que es divertido y lo que no lo es.

²⁷ *Op. cit.*, pág. 159.

²⁸ Glenn Herbert Gould (1932-1982) fue un pianista canadiense conocido especialmente por sus interpretaciones de la música de Johann Sebastian Bach ejecutadas con una de las técnicas pianísticas más personales y brillantes del siglo XX.

1. 4. 2. 6. Tamiment: la forja de un dramaturgo en un teatro de verano

Tras la suspensión de *The Colgate Variety Hour* en mayo de 1956, Allen ya era un escritor muy solicitado como autor de chistes y monólogos completos para humoristas. Cobraba según la tarifa de entonces, que era de cien dólares por minuto de material suministrado. Simon siguió contratándolo para nuevos programas y, de vez en cuando, le ofrecía proyectos no muy bien pagados, pero que Allen recibía con ilusión.

En 1956, y por recomendación de Simon, Allen comenzó a trabajar para el hotel Tamiment. Allí se forjaría como escritor de *sketches* y futuro dramaturgo durante los tres siguientes veranos hasta llegar al año 1959. En ese período tuvo la oportunidad de codearse con productores de Nueva York y de escribir para un público que no estaba marcado por condicionamientos religiosos y étnicos, como ocurría en otras colonias de verano; la clientela del Tamiment estaba compuesta por profesionales de clase media más integrados y familiarizados con los chistes de Broadway.

Los escritores del Tamiment, aunque no se enriquecían, adquirirían una experiencia valiosa en extremo, pues habrían de presentar cada semana un *sketch*, un monólogo y un nuevo espectáculo en directo. Woody se encargaba de escribir *sketches* de entre ocho y doce minutos cuya construcción acabó dominando con singular maestría. Empezó con situaciones convencionales a las que el público estaba acostumbrado, pero a medida que cogía confianza comenzó a escribir otros que rozaban el surrealismo o, cuanto menos, el absurdo. Como aquel titulado *Guerra psicológica* en el que los soldados, en vez de usar las armas, se acercaban al enemigo para susurrarle por la espalda cosas como: “Eres bajito. Eres demasiado bajito, y no te quiere nadie”.²⁹

²⁹ *Op. cit.*, pág. 172.

1. 4. 2. 7. Inicios en la escritura televisiva

En 1957 Woody Allen ya gozaba de un cierto estatus que le permitió dirigir sus primeros *sketches* y así lo hizo con bastante éxito, pero no quería pasarse el resto de su vida escribiendo teatro de verano. Su verdadera meta por aquel entonces era escribir para el cómico con más éxito del momento: Sid Caesar. Todos los escritores de humor querían escribir para Caesar. Era un cómico capaz de realizar los más sorprendentes cambios de registro que le permitían interpretar desde un pobre *schnook* hasta un japonés. Allen estuvo a punto de conseguir entrar en sus filas, pero el gremio de escritores no le permitió aceptar el trabajo porque las tarifas que Caesar ofrecía no llegaban al mínimo estipulado. No obstante, las estrellas se confabularían para que el nombre de Allen llegase a los oídos de Caesar tiempo después. En esa ocasión la estrella se llamaba Milt Kamen, un colega de profesión de Caesar que le habló a este del joven talento de Brooklyn. Caesar lo contrató de inmediato junto a otro escritor de la misma quinta que Allen, Larry Gelbart. El 2 de noviembre de 1958 se estrena, en la NBC, *The Chevy Show* –escrito por Allen y Gelbart.

Fue un éxito aunque Woody y Gelbart entendieron muy bien el papel de los *sponsors* cuya regla principal era llegar al mayor número de audiencia ofendiendo al menor número de público. Los escritores eran el último eslabón de una cadena de la que tiraban los humoristas –también llamado *monstruo* en la jerga profesional– y los *sponsors*.

La experiencia de escribir para televisión era como ser mercenario: escribías para el mejor postor sin importar ni quién dijese los chistes ni cómo los dijese. El propio Allen recuerda, refiriéndose a aquella época, que si bien escribir para humoristas conocidos ya implicaba estar subyugado, escribir material para humoristas de club desconocidos era aún peor porque “no construían un personaje. Y los chistes sin personaje son humor de segunda categoría [...]. Los buenos humoristas establecen una personalidad, como Bob Hope, y luego contratan a gente para que alimente el *monstruo*”.³⁰

³⁰ *Op. cit.*, pág. 189.

Así pues parecía que su pariente lejano del *show business*, Abe Burrows, tenía razón al advertirle, años atrás, sobre la ínfima posición de los guionistas en televisión. No obstante, al futuro director de *Annie Hall* le iba bastante bien hacia 1960. Era requerido por numerosos profesionales y ganaba 1.700 dólares a la semana escribiendo para *The Garry Moore Show*, lo que suponía que cobraba 85 veces más que siete años antes, cuando empezó a escribir chistes para David Alber.

Allen, a pesar de su cuantioso sueldo, sólo anhelaba abandonar la televisión. Dedicaba parte del tiempo del trabajo a escribir obras teatrales y otros proyectos. Esto molestaba a sus compañeros porque, aunque un guionista de televisión es, como se dice en el gremio, como “un esclavo atado con una cadena de oro”, ninguno de ellos se atrevía a renunciar a un trabajo tan bien pagado y no podían soportar que un escritor de insultante juventud y talento sacase a relucir su afán acomodaticio.

Allen –en parte por falta de interés y en parte por no ser capaz de adaptarse a unos horarios matutinos de trabajo que le recordaban a sus tiempos de estudiante díscolo– fue despedido. El trabajo en *The Garry Moore Show* le había servido, sobre todo, para reunir la fuerza y el coraje para escribir monólogos interpretados por él mismo. Toda la experiencia acumulada como escritor de chistes y espectador de innumerables cómicos para los que había escrito junto a la vasta cantidad de espectáculos de variedades, obras de teatro y películas de las que se había alimentado le ayudaron a tomar esa decisión. Aunque, en realidad, había un impulso latente que operaba silenciosamente en su interior: un humorista al que había visto unos años antes y que le demostró que había una forma de hacer humor más inteligente y moderna que la que practicaban los humoristas de esmoquin: nos referimos al caso de **Mort Sahl**, de quien daremos cuenta en el siguiente capítulo.

1. 4. 3. El humorista y el actor: el ineludible espejo de Bob Hope

1. 4. 3. 1. Encuentros con hombres notables (3). El elemento especular en Bob Hope

El nacimiento del humorista corre parejo al del escritor, a aquellas primeras redacciones que Allan leía en el colegio y que impresionaban a sus profesores por su uso del lenguaje (a menudo palabras cuyo significado el joven estudiante desconocía) y a sus compañeros por su hilaridad e irreverencia. El joven aspirante a humorista, actor, guionista, dramaturgo y director ignoraba que no tardaría mucho en demostrar sus habilidades de forma pública, pero no profesional. Esto ocurriría a los 17 años en una fiesta de la mano de su amigo Merrick, más o menos a la misma edad en la que empezaba a ganarse la vida con sus primeros chistes. Pero para desarrollar el epígrafe que nos ocupa hemos de remontarnos a la infancia de Allan Konigsberg y a su descubrimiento de **Bob Hope** cuando rondaba los 7 años de edad.

“Un día, hacia los 7 años, [...] Nettie [su madre] lo llevó al Midwood para ver a Bob Hope y a Bing Crosby en *Ruta de Marruecos*. Mientras contemplaba a ambos a lomos de un camello, cantando *I'm Morocco Bound*, Allan supo ‘desde aquel mismo momento qué era exactamente lo que quería hacer de mi vida’. Bob Hope fue una revelación. Su personaje en la película es ‘fatuo, mujeriego, cobarde entre los cobardes, pero siempre brillante’, dijo Woody en *My Favourite Comedian*, un tributo a Hope que se mostró en el New York Film Festival de 1979. La naturaleza competitiva y estafadora de la pareja y su fantástico estilo de **improvisación verbal** alcanzaban un nivel de elegante espontaneidad que pocas veces se ha visto en el cine. La agudeza de Hope, **sus frases brillantes y pronunciadas sin esfuerzo, que más parecían deberse a la inspiración del momento que a un guión aprendido**, dejaron en Allan una huella duradera. La influencia del Bob Hope de los años cuarenta y cincuenta, en películas como *Monsieur Beaucaire*, es evidente en las primeras obras de Woody Allen, pero, de forma un tanto sorprendente, sólo si el espectador sabe dónde buscarla”.³¹

³¹ *Op. cit.*, pág. 44-45.

El pequeño Allan Konigsberg se quedó fascinado ante la naturalidad y la espontaneidad de Hope y la de otros cómicos que veremos en el trascurso de este estudio. Es muy probable que un suceso como este –que causó una impresión tan viva y duradera en el futuro cineasta– le haya dejado una huella indeleble, si tenemos en cuenta el camino que Allen ha seguido como actor cómico. La impronta de Hope proporciona la pista segura que nos lleva a indagar en la caracterología especular de este humorista con respecto a Allen. Si “los hechos y acontecimientos que vivimos nos sirven de espejo de nuestra interioridad”³², Woody Allen debió de encontrar en Bob Hope un reflejo incontestable de su propia personalidad como humorista incipiente.

La actuación de Hope pudo funcionar como un resorte en el pequeño Konigsberg causando una impresión tan viva, al principio, que a pesar del paso de los años Allen no podría olvidarla; la forma de hacer de Bob Hope, su frescura y su facilidad para improvisar son elementos que debieron pasar a un lugar oculto de la memoria de nuestro autor en la que encandecerían hasta que el futuro cineasta evocase aquel recuerdo en forma de chiste (primero escrito y después actuado). Hope sería de esta forma un modelo, una imagen que se adueñaría aparentemente de la actuación de Allen en cuanto este bajase la guardia. A este respecto, Allen comenta lo siguiente a su biógrafo Eric Lax:

“A veces, me cuesta mucho **no imitarlo**. Resulta difícil darse cuenta cuando lo hago, porque soy muy distinto a él físicamente y en el tono de voz, pero cuando sabes que lo hago es absolutamente inconfundible”.³³

De esta forma el viaje que emprende Allan Konigsberg es como el del héroe clásico que avanza hacia su propio origen para transformarse en otra versión de sí mismo, es decir, en Woody Allen. Allen se transfigura a través del encuentro con el verbo satírico e intelectual de Mort Sahl (como vernos en el capítulo siguiente), con la socarronería y la rapidez verbal y física de Groucho Marx, con los monólogos psicológicos de Antón Chéjov, con el existencialismo fatalista de Ingmar Bergman o con el colorismo lingüístico de S. J. Perelman.

³² (Guix, 2014: 18).

³³ (Lax, 1991:46-47).

1. 4. 3. 2. Influencia de la tradición en la creación del personaje humorístico. El *schnook* y el *schnooky*

Aunque Allen bebe de la tradición para crear su personaje humorístico, el individuo que Allen inventaría con los años, primero como humorista y después como actor, no estaría basado en el clásico inútil o torpe. Stig Björkman, uno de los principales estudiosos del cineasta neoyorquino, le señala al propio Allen que su personaje ya estaba formado en las primeras películas en las que actuó. (Nos referimos a *What's up pussycat?*, *Casino Royale* y *Take the Money and Run*). Como el mismo Allen afirma, su personaje le parecía “muy *standard* para tratarse de un cómico. Alguien que es un cobarde, que está salido, que tiene buen corazón, pero es inútil, torpe y nervioso. Características *standard* que ya se han visto bajo varias apariencias. En Charlie Chaplin o W. C. Fields o Groucho Marx³⁴ se dan las mismas cosas bajo apariencias diferentes, pero en mi opinión, la estructura básica era la misma”.³⁵

A pesar de la fuerza del cómico tradicional y de la impronta que deja en él esa forma de concebir el humor, el suyo tomaría una vertiente más intelectual, según el mismo Allen cuenta en la biografía de Eric Lax:

“Hope siempre fue un *superschnook*, aunque la verdad es que no parece tan *schnook* (término *yiddish* que significa persona bobalicona o inútil) como yo –comentó Woody mientras filmaba *El dormilón*, en 1973–. Yo parezco más *schnooky*, más intelectual, pero nuestro humor procede exactamente del mismo sitio. En sus películas más antiguas hay momentos en los que pienso que es lo mejor que he visto nunca”.³⁶

³⁴ “Allan vio su primera película de los Hermanos Marx a la edad de 8 o 9 años, en el cine Vogue de la avenida Coney Island, y de inmediato se convirtió en un gran admirador suyo, como ya lo era de W. C. Fields. El estilo sinuoso de Fields, su sonsonete como de encantamiento, fueron parcialmente adoptados por Woody en posteriores actuaciones en solitario”. *Op. cit.*, pág. 112.

³⁵ (Björkman, 1995: 30).

³⁶ (Lax, 1991: 46).

El personaje de *schnook* o bobalicón que Hope jugará durante la práctica totalidad de su carrera dista mucho del hombre de éxito (popular, millonario y mujeriego) que el actor llegaría a ser en su vida real. Bob Hope, como tantos humoristas de la época (George Burns, Milton Berle y Fred Allen, entre otros), se forjó primero en el vodevil y posteriormente pasó a actuar en musicales de Broadway, en películas, en la radio (se dio a conocer en este medio en 1934) y en la televisión, en la que debutó en los años cincuenta.

Hope dominaba plenamente este tipo de personaje bobalicón que tan rentable ha sido para todos los humoristas desde los primeros tiempos de la comedia.

1. 4. 3. 3. Bob Hope y el comentario a cámara o aparte

La familiaridad de estos humoristas con su público era tal que muchos de ellos se permitían, tanto en sus programas televisivos como en las películas que protagonizaban, interrumpir la acción y *soltar* al público de la sala un comentario –o **aparte**, si lo vemos desde un punto de vista teatral– sin que el resto de los personajes reparase en la peculiar relación que Hope establecía con el público de la sala de cine.

Un ejemplo de esto podemos verlo, por ejemplo, en la película *The Princess and the Pirate* (1944). El personaje que interpreta Bob Hope cree que la mujer que ama (la princesa) se decidirá por él y se permite incluso bromear con el padre de ella, el rey, que lo mira como lo que en realidad es: un bobalicón que se sobreestima y que, finalmente, pierde la partida. La princesa, por tanto, y para sorpresa de Hope, elige al galán de turno como amante esposo. Ambos se abrazan y se besan. Entonces Hope entra en el cuadro y, después **mira a la cámara**, protesta por salir tan mal parado en el guión y sostiene que es la última película que hace para la Metro-Goldwyn-Mayer, lo cual, por otro lado, fue cierto.

Este recurso, del que nos ocuparemos en posteriores capítulos, será usado por Allen, sobre todo, en sus primeras películas. Por ejemplo, en *Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo y nunca se atrevió a preguntar* (1972).

1. 4. 3. 4. Primera actuación como humorista

La senda de Hope era un camino seguro para poner a prueba sus primeros chistes y ocurrencias frente a sus amigos y frente a sí mismo. El hombre conocido todavía como Allan Konigsberg hará su primera y breve incursión como contador de chistes (todavía no se le puede considerar un humorista o monologuista) en el mundo del espectáculo. Eric Lax lo relata con detalle en su biografía:

“Allan tenía **17 años** y entre sus habilidades figuraban tocar el saxofón y hacer trucos de magia. También se creía capaz de contar chistes, al menos entre sus amigos. Una noche, en un intento de relacionarse con chicas, fue al club social Young Israel en el sótano de una sinagoga cercana, Ocean Avenue, donde los entretenimientos corrían a cargo de los miembros del público. El maestro de ceremonias era un muchacho que conocía el talento de Allan y, al final de la velada, anunció. ‘La próxima semana, Allan nos deleitará con algunos chistes.’ Este anuncio sorprendió a Allan, pero decidió superar su **timidez** ante la gente desconocida y hacer la prueba. La cuestión era qué material iba a utilizar. Un par de días después, en el trabajo, le habló a Merrick de su inminente estreno. Merrick ya había dejado de actuar, pero aún conservaba una carpeta con todos sus números y se ofreció a prestársela. ‘Tenían un aire verdaderamente profesional – dice Woody. Sus números no eran los típicos del aficionado que se levanta y cuenta chistes como: ‘Parece que había un científico [risa] y una corista...’. Los suyos tenían un auténtico olfato cómico, como los de aquellos tipos que se veían por entonces: Phil Foster, Jack E. Leonard, toda esa gente’”.³⁷

Mike Merrick era uno de los escritores que trabajaban con Woody Allen escribiendo chistes para los periódicos bajo las órdenes de Alber, un conocido agente de prensa. Merrick no sólo fue en cierta medida el responsable del pequeño debut del que habla Eric Lax en su biografía, sino que también fue el inspirador de las gafas con las que Woody Allen ha sido conocido en todo el mundo. Merrick las llevaba en su etapa de

³⁷ *Op. cit.*, pág. 126.

humorista y Allen no dudo en adoptar ese modelo cuando, a la edad de 18 años, tuvo que hacerse unas monturas nuevas.

Allan había probado las mieles del éxito a un nivel más o menos casero, pero con una intensidad lo suficientemente grande como para tener claro que no sólo era un escritor de chistes y un potencial escritor de materiales para otros monologuistas, sino que también era capaz de soportar la presión de colocarse frente a una audiencia. La fuerza chispeante y dubitativa de su oratoria, cambiante como un cuarteto de improvisación jazzística, tardaría aún un tiempo en aparecer, pero la semilla ya había sido plantada.

Woody Allen reflexiona sobre sus capacidades para la comedia en aquellos tiempos:

“Tenía una facilidad natural para trabajar de humorista que había ido absorbiendo sin darme cuenta a lo largo de los años como aficionado a la comedia. Ya entonces me mostraba **tan natural sobre el escenario** como en cualquier otro momento de mi carrera. Era un **instinto**, me resultaba fácil. Recuerdo que al día siguiente le devolví el material a Mike [Merrick] y le dije: ‘Dios mío, los dejé de piedra. Los hice gritar.’ Y él me contestó: ‘Sí, es divertidísimo, ¿verdad?’ Recuerdo esta conversación palabra por palabra. Le pregunté a Mike por qué lo había dejado y respondió: ‘Tienes que desearlo más que nada en el mundo. Es un trabajo duro y tienes que desearlo’”.³⁸

Tendrían que pasar ocho años para que Allen lo deseara más que nada en el mundo. Mike Merrick sabía bien de lo que hablaba cuando advertía al joven Konigsberg acerca de la dureza de la vocación del humorista de club. Las mieles del éxito se tornarían hiel a principios de los años sesenta cuando Allan Konigsberg, convertido ya en Woody Allen, tendría que vérselas con un público exigente de la mano de los que habrían de ser sus representantes hasta día de hoy, Charles H. Joffe y Jack Rollins. De 1960 a 1968 se concentrarán sus giras como humorista por todo el país y, ya después de esto, se dedicaría casi exclusivamente al cine.

³⁸ *Op. cit.*, pág. 127.

2. MARCO DE REFERENCIAS CULTURALES

2. 1. Marco sociocultural del primer Woody Allen

Hasta ahora hemos elaborado una trayectoria que nos ha permitido ubicar a Allan Konigsberg en lo que a sus principales facetas se refiere, las de actor o humorista, la de escritor y la de director. La panorámica del capítulo anterior se basa en un angular que abarca, aproximadamente, un período de 20 años. Durante este tiempo, un joven de clase media nacido en el Bronx, criado en Brooklyn y que siempre deseó vivir frente a Central Park, en Manhattan, forjó sus gustos y descubrió –gracias al cine, la magia y el cabaret– sus capacidades.

Intuitivamente o por ósmosis (término que él mismo aplica a los músicos de *jazz* para subrayar la idea de que estos aprenden a tocar por un puro contacto diario con aquello que aman hasta que se les va metiendo dentro sin que se den cuenta) fue siendo cada vez más consciente de que escribir chistes para hacer reír a sus amigos no estaba muy lejos de la inventiva que todo escritor de cine necesita para escribir un guión que sirviese de punto de partida para desplegar un imaginario creativo propio.

Los ídolos del celuloide de sus primeros años –desde *Blancanieves* hasta las películas de piratas de Tyrone Power– forjan su visión y su gusto por el cine de entretenimiento, pero el artista conocido con el nombre de Woody Allen es producto de una lenta maduración que pasa no sólo por la tradición del espectáculo de vodevil, las películas de héroes y villanos de la Metro o actores de comedia que como Groucho Marx o Bob Hope le ofrecerían el reflejo de sí mismo desde el cual podría darle salida a su faceta de escritor de chistes y, más tarde, de actor de cabaret; la figura de Allen se perfila, además, dentro del marco cultural, social y político de una época (los años cincuenta del siglo XX) que cifraba su paradigma en el gran símbolo urbano de la modernidad: la ciudad de Nueva York.

Todas las miradas de los artistas que importaban en el panorama internacional habían recalado en esta ciudad. En la década de los años treinta se iba a producir un fenómeno migratorio paulatino que iba a llevar a cientos de judíos alemanes –principalmente, artistas, escritores y cineastas antifascistas– a Estados Unidos en busca de una situación más propicia para el desarrollo de sus carreras o a buscar, como diría Clement Greenberg, “el cordón umbilical de oro” que alimentase, literal y metafóricamente, a los nuevos creadores de América. El Museum of Modern Art (MoMA) pasó a ser, con los años, el templo que albergaría a todos estos artistas.

El nacimiento de Allan Konigsberg (1935) se sitúa en esta época de migraciones artísticas motivadas por el afán de supervivencia y la necesidad de desarrollo que los artistas antes referidos buscaban. A pesar de la tendencia actual de cierto sector de la crítica que basa su trabajo en el causalismo biográfico, nosotros queremos distanciarnos de este tipo de lectura y subrayar que el marco cultural y social que estamos describiendo no es más que un paisaje, atractivo y estimulante eso sí, que nos ha de servir de cartografía cognitiva a la hora de analizar los elementos formales de la obra alleniana y su funcionalidad expresiva. Nuestro enfoque es deudor, y consonante a su vez, con el estudio crítico de Miguel Fernández Labayen que reza así sobre el objeto de estudio que nos ocupa:

“A pesar del paralelismo entre vida y obra que multitud de exégetas han tomado como punto de partida para el estudio de las películas de Allen, lo cierto es que el entramado de las mismas se establece sobre una multitud de elementos heterogéneos que distan del simple causalismo biográfico empleado por cierta crítica autorial. El canon literario occidental, la retórica de los medios de comunicación de masas y el encuentro de la cultura popular americana con la tradición cultural europea se mezclan en una visión nostálgica y descreída, que alcanza su cumbre expresiva a través del largo quejido monologar que supone el estilema por excelencia de lo que algunos se han aventurado a catalogar como un subgénero en sí mismo: el cine alleniano”.³⁹

³⁹ (Fernández Labayen, 2005: 16).

2. 2. Charly Parker y la nueva ola

Los años de la década de los cincuenta son especialmente fructíferos para la vida cultural estadounidense. En el *jazz* el vendaval melódico que soplabla sobre los doce semitonos de la escala cromática reinterpretados por Charlie Parker (alias *Bird*, 1920-1955) estaba dejando su huella en innumerables músicos que van a dejar notar –o a eludir conscientemente– las notas aparentemente desordenas del músico alado que inventó el *bee-boop* junto a Dizzy Gillespie.

Muy atrás quedaba ya para estos músicos (y apenas habían transcurrido 20 años) el viejo sonido del *jazz* de Nueva Orleans que Louis Armstrong se encargó de difundir por todo el mundo. Armstrong y Billie Holiday habían revolucionado la forma de cantar el *jazz* de la misma forma que Parker hizo saltar por los aires la línea melódica del estilo clásico orleansiano. El napalm de la heroína (la droga de moda en los años cuarenta entre los músicos de *jazz*) corría por las venas de *Bird* hasta calar en los oídos (y las venas) de los músicos más jóvenes que idolatraban al “pájaro” sin entenderle. Los clubes se llenarían de músicos blancos con aspecto de universitarios que usaban gafas de pasta muy parecidas a las que Allen tomaría de David Merrick en su primera actuación “pública” para sus amigos a principios de los años cincuenta.

2. 3. Encuentros con hombres notables (4): Mort Sahl y la comedia cerebral

La revolución jazzística de *Bird* no era un fenómeno aislado e iba de la mano de cambios análogos en otras artes, como viene siendo habitual en la historia del arte.

Otro fenómeno de similar magnitud al de Parker iba a irrumpir con sagacidad, sarcasmo, inteligencia y crudeza en el mundo de la comedia. Su nombre, Mort Sahl. Y, bajo su sombra, Woody Allen.

En el año 1963 la revista *Variety* publicaba lo siguiente acerca de la aparición de Woody Allen en el ámbito de la comedia neoyorquina:

“Entre los grandes éxitos de esta temporada los clubes neoyorquinos tienen a Woody Allen, el talento más brillante en el campo de la comedia cerebral desde la aparición de Sahl”.⁴⁰

También tenemos la primera crítica importante que Allen recibió por parte de Arthur Gelb en noviembre de 1962 en *The New York Times*:

“El humorista más interesante que ha aparecido en muchos meses... es una víctima chaplinesca con el sentido extravagante de S. J Perelman y la técnica de Mort Sahl, aunque evita cuidadosamente los temas de actualidad (...) cosa extraña, prescinde de toda referencia al presidente y a su familia”.⁴¹

Gelb se refiere a una época en la que era habitual por parte de los humoristas más populares de la escena norteamericana referirse a temas de la actualidad entre los que destacaban los temas políticos y los chistes sobre el presidente de la nación. Como estamos viendo la sombra de Mort Sahl no deja de planear sobre el autor en ciernes que nos ocupa. Jack O'Brian, al igual que muchos críticos de la época, insiste en la comparación con Mort Sahl:

⁴⁰ (*Variety* en Lax, 1991: 278).

⁴¹ Arthur Gelb en *op. cit.*, pág. 278.

“Es el mejor humorista joven norteamericano de **la nueva ola**... Posee un ingenio maravilloso y actual, que, a diferencia del ingenio de Mort [Sahl], que necesita un blanco y con demasiada frecuencia nos huele a crueldad, se vierte directamente contra sí mismo, contra su físico enclenque e ineficaz, su cara de búho y lo que él declara ser una propensión específica a los desastres y a verse sometido a hilarantes indignidades sociales y físicas... Merece ser calificado como **un humorista profundo**, no un mero chistoso”.⁴²

Aunque estas declaraciones de críticos de la época se refieren al cineasta y cómico que nos ocupa, no podemos dejar de observar el carácter especular de las mismas. Si mirásemos un retrato de Woody Allen protegido por un cristal, este reflejaría una fotografía colocada a nuestras espaldas: el representante de lo que fue la “nueva ola” para Allen, un hombre que cambió la forma de hacer comedia y a quien Allen debe, según sus propias palabras, el hecho de haberse hecho cómico: Mort Sahl. Como él mismo declaró: “Nunca habría sido cómico de cabaret si no hubiera sido por él”.⁴³

Allen proviene de una época en la que el mundo del espectáculo estaba fuertemente arraigado en la sociedad. Los humoristas de club (hombres sobre todo), eran *entertainers*⁴⁴, que sabían perfectamente qué debían ofrecer a un público que esperaba pasar una velada agradable tomando una copa en compañía de sus amigos.

Como ocurre con toda industria, y la de los humoristas de club se podía considerar una de las partes de la industria del entretenimiento que Hollywood y Broadway comandaban, su misión es la de crear productos efectivos –en este caso la efectividad reside en que el público pase un buen rato–. Y, como suele ocurrir en el mundo del espectáculo, cuando algo funciona tiende a repetirse y a cristalizar en una fórmula que, por repetida hasta la saciedad, acaba perdiendo la frescura y la chispa que en su día pudo tener.

⁴² Jack O'Brian en *op. cit.*, pág. 278.

⁴³ (Björkman, 1995: 32).

⁴⁴ *To entertain* significa “actuar para un público; ofrecer diversión a alguien por medio de canciones, actuaciones, etc”. <http://www.merriam-webster.com/dictionary/entertainer>. (fecha de último acceso: 6 de junio de 2015).

Woody Allen fue consciente de todo esto y abrazó con satisfacción la naturalidad y la brillantez de la improvisación verbal que representaba Bob Hope y que tan bien se ajustaba a sus habilidades innatas; sin embargo, como hemos dicho, su humor se basaba en la explotación de los roles que el perdedor, el torpe y el fracasado con las mujeres desempeñan en la sociedad.⁴⁵

Allen todavía no se había encontrado con el humorista de verbo brillante que utilizaría **la sátira de una forma moderna**, nueva, para mostrar las miserias y las debilidades de la sociedad del momento. Y ese momento llegaría cuando Mort Sahl entrase a formar parte del imaginario escénico de Woody Allen:

“Había una tradición de cabaret en Estados Unidos, que funcionaba en la televisión y en los circuitos Borscht.⁴⁶ El circuito Borscht son unas colonias de verano judías en las montañas de Catskill, a las que solían ir familias judías. Muchos cómicos actuaban allí; Danny Kaye, Sid Caesar. Todos los cómicos que te puedas imaginar iban allí a actuar. Y además de aquello estaba la televisión y los clubes nocturnos. Todos estos cómicos seguían una fórmula. Todos salían con esmoquin y decían: ‘Buenas noches, damas y caballeros’ y no habían ninguna sinceridad en sus palabras. Y contaban chistecillos estúpidos. Bromeaban sobre Eisenhower cuando era presidente. Contaban chistes de golf, porque el presidente jugaba al golf. Y, de pronto, en este pequeño cabaret aparece este cómico, Mort Shal. Vestía pantalón y jersey y llevaba un ejemplar de *The New York Times* doblado debajo del brazo. Era un tipo de aspecto agradable, muy inteligente y con una enorme energía, como hiperactivo. Con un verbo espectacular, pero de un tipo intelectual. Salía a escena y el público se moría de risa. Nada de ‘Buenas noches, damas y caballeros’, ni cosas por el estilo.

⁴⁵ “Stig Björkman: Usted trabajó como artista de cabaret y como humorista muchos años antes de empezar en el cine. ¿El personaje que interpretaba en sus primeras películas es una continuación del que se forjó como humorista?

Woody Allen: Sí, solía salir y hablar como yo mismo. Y de nuevo, es moneda corriente de todos los cómicos. No es diferente a Bob Hope. Ya sabe, la inseguridad de la vida, nerviosismo e inseguridad ante las mujeres, incapacidad para establecer buenas relaciones, miedo, cobardía –todo lo que Chaplin o Buster Keaton interpretaban. Es un material habitual del cómico”. *Op. cit.*, pág. 33.

⁴⁶ El *Borscht Belt*.

Salía y se ponía a hablar de cultura y política y sobre el mundo del arte y de las relaciones, pero de un modo completamente fresco, de forma que cada chiste que contaba no era simplemente un chiste de golf, por ejemplo, sino una genuina reflexión sobre política, relaciones sociales entre hombres y mujeres. Era absolutamente diferente a todo lo visto hasta entonces. Y tenía tal naturalidad que los otros cómicos sentían envidia. Solían decir: ‘¿Por qué le gusta a la gente? Lo único que hace es hablar. No actúa’. Sin embargo, sus chistes eran como un flujo mental, en una especie de ritmo de *jazz*. Se iba por las ramas. Empezaba hablando de Eisenhower y saltaba al FBI, y contaba algo que le pasó y luego algo sobre supervisión electrónica, y luego sobre equipos de alta fidelidad y de mujeres y luego volvía Eisenhower. Era un formato espectacular y con él todo era naturalidad. Se lo comenté a Eric Lax, era como cuando apareció **Charlie Parker**, como la revolución automática en el *jazz*. De repente, con Mort Sahl, la faz de la comedia cambió radicalmente. Causó sensación durante un tiempo. Salió en la portada de la revista *Time* [en 1959]. Lo que al final le perjudicó fue que, a pesar de su éxito, tenía grandes problemas personales. Creo que no se puede ser un **genio** sin tener problemas personales, y estos le afectaron. [...]. Poseía un enorme ingenio, como Mark Twain”.⁴⁷

Para Allen la forma de actuar de Sahl difería enormemente de lo que había visto. Poseía, como Bob Hope, una dicción rápida y brillante pero la finura a la hora de colocar sus frases y la relajación de la que hacía gala en escena (tan distinta a la del encorsetado humorista tradicional de esmoquin) hicieron que Allen comprendiese que “un humorista de club nocturno podía ser distinto y aún así tener éxito”.⁴⁸ De todas formas, Allen tardaría todavía unos cuantos años en superar el desaliento que le causó ver a Sahl. En aquella época tenía 19 años y todavía se conformaba con escribir chistes para los periódicos.

Sahl, que se había graduado en **1950** en la Universidad del Sur de California en administración municipal, hacía gala de un verbo afilado, perspicaz y que salía de su boca como una ametralladora en contraposición a las “pompas de jabón” de los humoristas de esmoquin que hemos citado antes. A Sahl nada de lo humano le era ajeno

⁴⁷ *Op. cit.*, pág. 32.

⁴⁸ (Lax, 1991: 214).

y, a ritmo de *jazz* en *stacatto*, se dedicaba a señalar, en sus actuaciones, lo que a él le parecían las incongruencias del mundo. Podía pasar con tremenda facilidad (y ese era uno de los rasgos que más fascinaba a Allen y a sus contemporáneos) de un tema a otro sin pestañear: la política, el mundo de la empresa, las mujeres, la psiquiatría, el mundo del tabaco, los coches, el pensamiento filosófico o el *jazz*, entre otros muchos. A diferencia de Allen, que evitaba cuidadosamente en sus monólogos hacer referencias directas a noticias políticas de actualidad, Sahl arremetía sin compasión contra el senador Joseph McCarthy.⁴⁹

Sahl fue por derecho propio la avanzadilla del humorismo de club nocturno. Tras su estela llegaron Lenny Bruce, Mike Nichols y Elaine May. Un poco más tarde el mismo Woody Allen y Bill Cosby cerrarían ese período de esplendor y eclosión a mediados de los años sesenta. Se trata de un período de unos quince años en los que “Mort [Sahl] reestructuró por completo la comedia. Presentaba sus chistes con una astucia increíble. Cambió el ritmo de los chistes. Su contenido era distinto, sin duda, pero **la verdadera revolución estaba en su forma de presentarlos**”.⁵⁰

Mort Sahl (estadounidense nacido en Canadá en 1927) empezó oficialmente su carrera en el año 1953 en el **Hungry I** de San Francisco, un club nocturno situado en un sótano con una capacidad para 83 personas. Por aquel entonces carecía de experiencia como humorista de club y, por lo tanto, de seguridad. Estaba convencido de que su humor podía funcionar, pero no tanto como para no llevar a sus amigos estudiantes (a los que les pidió que se riesen en cuanto saliese a escena) a su primera actuación. Sin embargo, cuando tuvo que volver a actuar, ya sin su público, su falta de oficio sobre la escena le llevó a recibir monedas y cacahuetes en vez de aplausos. Esto, como él mismo cuenta, le hizo cambiar de estrategia:

“Escribí las frases claves en una hoja de papel y la cosí con una grapa en el periódico, porque el silencio hacía que me olvidara del número. Entonces decía: ‘Veo en el periódico...’, pero con la luz de los focos ni siquiera podía leer mi propia letra. Y de vez

⁴⁹ “El senador McCarthy no discute tanto lo que dices como tu derecho a decirlo.” *Op. cit.*, pág. 221.

⁵⁰ *Op. cit.*, pág. 222.

en cuando **divagaba** porque carecía de disciplina. Y en una de esas divagaciones conseguí las primeras risas”.⁵¹

¿Por qué Mort Sahl representa la Nueva Ola del humor? Mucho se ha debatido en los circuitos de la comedia acerca del carácter jazzístico del verbo sahliano. Los músicos de *jazz* de la Costa Oeste Dave Brubeck y Stan Kenton estaban entregados a la causa de Mort Sahl precisamente por esa libertad de asociación que ellos buscaban en su música y que el comentarista intrépido de la realidad que era Sahl procedía a desplegar frente a ellos con la aparente aleatoriedad de un músico que hace variaciones sobre un *standard*, que por demasiado oído resultaba ya previsible y aburrido. Si bien la popularidad de dicho *standard* le proporcionaba al oído un aroma familiar, la libertad asociativa de Sahl era capaz de generar una recreación de ese “viejo aroma” exultantemente nueva. El “viejo aroma”, en este caso, era el marco o el escenario; el agente, el mismo humorista; el género, el humor; el receptor, el público; y los recursos del género, el chiste y su frase directa.⁵²

Entonces, ¿cuál era la novedad que Mort Sahl representaba dentro del ámbito del humor? Aparte de sus temas, de los que ya hemos hablado, **lo novedoso reside en** que “con gran habilidad, pone al público en antecedentes explicando primero los datos que le sirven de premisa –la gran “frase directa” que Woody aprendió de Danny Simon– y luego hace el chiste, porque el público no puede reírse del chiste si ignora los datos. Todos los demás explicaban chistes basados en temas de conocimiento común. Sahl fue el primer humorista que hizo verbalmente lo que S. J. Perelman⁵³ hacía en la

⁵¹ Mort Sahl en *op. cit.*, pág. 224.

⁵² Ver el epígrafe de este mismo estudio 1.4.2.5. *Encuentros con hombres notables (2): Danny Simon. El chiste, el sketch y la obra teatral.*

⁵³ S. J. Perelman (1905-1979) fue un escritor de origen judío que destacó, fundamentalmente, por sus piezas cortas de carácter satírico. *The New Yorker* publicó muchas de ellas. Su estilo se caracterizaba por un uso mordaz del lenguaje y la peculiaridad de sus temas que estaban sacados, sobre todo, de revistas de actualidad y que le servían de inspiración para plasmar con ingenio y capacidad satírica su visión del mundo. Su humor estaba basado en el ingenio verbal y un uso auto-despectivo (*self-depreciating*) de su propia persona, lo cual es propio de la figura del *schlemiel* de la tradición judía. En su juventud recibió las influencias de James Joyce y Flann O’Brien y su obra ha sido admirada por escritores como T. S. Eliot, Somerset Maugham y el autor que nos ocupa, Woody Allen. Este último le ha rendido tributo en los numerosos cuentos y piezas breves publicadas en *The New York Times*. (En una ocasión Perelman, que era poco dado a los halagos, elogió la obra de Allen, que se tomó el comentario como un chiste más de su admirado escritor). En la obra de S. J. Perelman destacan cinco obras teatrales (dos de ellas junto a su

introducción de sus relatos: antes de despegar explicaba primero en qué pista se hallaba”.⁵⁴

Sin embargo, a pesar del paralelismo que puede trazarse entre Sahl y Allen, la técnica de improvisación de aquel difiere mucho de la forma de hacer del por aquel entonces futuro escritor y cineasta. El escritor que se imponía en Allen era capaz de crear en sus actuaciones la sensación de que el texto se le estaba ocurriendo en ese mismo momento, de que estaba improvisando, pero en realidad esto se debía a que era un escritor pulcro y tenaz que conseguía crear ese efecto de **espontaneidad** en sus textos y actuaciones a base de una rigurosa preparación del material textual que años después, en sus apariciones televisión y en su última etapa como humorista en Las Vegas, llegaría a constituirse en una perfecta maquinaria humorística. Eric Lax nos recuerda que “la naturaleza libre y jazzística del número de Sahl difiere por completo de la estricta minuciosidad de los guiones de Woody. En cambio, ambos se parecen en la forma en que fueron adaptando sus primeros números hasta que el público los aceptó como personas reales. **No es el humorista quien define su personaje, sino que lo define el público según lo acepta**”.⁵⁵

Sahl representaba lo más destacado de la *nueva ola* de humoristas que habría de satisfacer al público que nacería después de la Segunda Guerra Mundial. Para Allen, y tantos otros, representaba no sólo un soplo de aire fresco en el mundo del humor más allá de los chistes sobre esposas engañadas o los vicios del presidente; se trataba –en palabras del propio Allen– de una “revolución artística [...]”. Sahl presentó los mismos síntomas que todo gran desarrollo del arte moderno [...]. Lo mismo que hace años los críticos de arte se preguntaban quiénes eran esos horrorosos pintores impresionistas”.⁵⁶

mujer Laura, también guionista) que fueron estrenadas en Broadway entre 1932 y 1963, y su labor como guionista para los Hermanos Marx en las películas *Monkey Business* (1931) y *Horse Feathers* (1932). En 1956 la Academia de Hollywood le concede un Óscar por su labor en *Around the world in Eighty Days*.

⁵⁴ (Lax, 1991: 226).

⁵⁵ *Op. cit.*, pág. 224.

⁵⁶ *Op. cit.*, pág. 227.

Sahl representaba un dilema que conectaba muy bien con un mundo cada vez más difícil de comprender. Estados Unidos había “ganado” la guerra en 1945, pero como país había quedado apresado en una campana de cristal gigantesca que se blindaría del mundo exterior (de la amenaza comunista) para evitar resquebrajarse. Las bajas temperaturas de la Guerra Fría que se había establecido, de forma relativamente silenciosa, contra Rusia no debían dejar lugar para que el ciudadano norteamericano cesase en su empeño de perseguir el fin último promulgado por su constitución: la felicidad. Atrás quedaban los tiempos de la Ley Seca y la Gran Depresión de 1929: la guerra contra Corea en los años cincuenta y la de Vietnam en los años sesenta y setenta habrían de librarse fuera de la urna de cristal que protegía a un país que llegaría a convertirse en el imperio económico e ideológico que todavía es a día de hoy.

Los ciudadanos estadounidenses se sabían vencedores y eran expansivos, cultural y económicamente hablando. Eran aliados naturales de los coches gigantes, las neveras sofisticadas y los grandes programas de televisión que servirían para que los ejecutivos fabulados por la serie de la HBO *Mad Men* sentasen las bases de lo que hoy conocemos como la publicidad y el marketing. Andy Warhol no tardaría en llegar para sintetizar la fórmula serial de su propia mitología y expansión personal que ya había sido intuita por Picasso (un genio de la promoción de su propia persona y obra) y continuada por Salvador Dalí. Pero antes de que Warhol, en los años sesenta, diera paso a otra era y convirtiese en paradigma la reproductibilidad de la obra de arte (cuestionando, de paso, el concepto de aura benjaminiano mediante la celebración del mercado de sus sopas Campbell) debemos detenernos en el dilema que sirvió de subtexto a las actuaciones de Mort Sahl a partir de los años cincuenta: el de un hombre metropolitano que se asfixia en un entorno de su propia creación.⁵⁷

⁵⁷ “Sus actuaciones tratan el dilema de un hombre metropolitano que se asfixia en un entorno de su propia creación.” Jonathan Miller en *op. cit.*, pág. 220.

2. 4. La metrópolis y su función dentro de la modernidad

Para rastrear el origen del “dilema del hombre metropolitano que se asfixia” hay que remontarse a los orígenes de la ciudad moderna tal y como hoy la conocemos.

La metrópolis, la ciudad, constituía uno de los pilares de la modernidad y del Modernismo (entendido este como el conjunto de ismos artísticos que constituyeron a lo que se conoce como vanguardias históricas), el paisaje en el que cristalizaban las aspiraciones de los *nuevos colonos*. La Segunda Revolución Industrial trajo consigo grandes movimientos migratorios que se dieron, sobre todo, de Europa a América entre 1890 y 1910.

Estos emigrantes a diferencia de los colonos que muchos años atrás dieron forma, mediante las armas y el exterminio de las diferentes comunidades indígenas, a los primeros estadios de lo que más tarde llegaría a ser los Estados Unidos de Norteamérica iban a iniciar una conquista de clase: el derecho a trabajar, a poseer y a consumir. Se trataba de una gran fuerza de trabajo que buscaba en la Tierra Prometida la culminación de sus aspiraciones: la masa había nacido y reclamaba, en esta nueva sociedad industrializada, su estatus. Esta nueva sociedad exigió nuevas formas de entretenimiento y consumo. Tener y disfrutar era necesario, pero insuficiente; el otro, el rival, el competidor, “el bisabuelo” de la futura sociedad de consumo necesitaba del bulevar y el paseo: comenzaba el gusto por la ostentación. El concepto de multitud había nacido. Bajo esta etiqueta el ser humano podía reivindicar una nueva identidad política. Las arengas de Lenin en 1917, o las de Hitler en 1933, eran la manifestación explícita del nacimiento de un nuevo orden social y político organizado alrededor de la metrópoli.⁵⁸

Estábamos ante el nacimiento de la ciudad moderna que para los modernistas era también un estado mental, una forma de estar en el mundo y de percibirlo; el marco en el que el poeta **T. S. Eliot** (uno de los “Hombres del 14” junto a James Joyce y otros), poetizó a la multitud en su obra *Tierra baldía* (1922). En esta obra Eliot establece una

⁵⁸ Fritz Lang, en su película *Metrópolis* (1926), explota las posibilidades dramáticas y expresivas de la ciudad como símbolo y arquetipo de una nueva sociedad.

analogía entre la multitud que cruza los puentes de Londres y el río por el que pasa; la multitud es anónima y cambiante como el agua del río cuyas resonancias heraclitianas son inevitables en la obra de este poeta. A diferencia de Eliot, Allen, en su película *Manhattan*, no se centra en la multitud anónima que puede habitar una ciudad de proporciones enormes, como es el caso de Nueva York, sino que se centra en las vidas de unos pocos personajes para representar su peculiar visión del amor y la muerte.

La ciudad de **Nueva York**, a pesar de su elevado nivel de delincuencia e inseguridad que 20 años después quedaría reflejado en el atentado contra las Torres Gemelas el 11 de septiembre del año 2001, aparece como un lugar mágico, estilizado y poético en el que los hombres y las mujeres que protagonizan la historia engañan y se auto-engañan, sufren por amores imposibles, se descorazonan e ilusionan de la noche a la mañana y someten su alma a los “hechizos” de la nueva magia de la urbe: el psicoanálisis. Al igual que Shakespeare elige un entorno potencialmente peligroso (el bosque) para su comedia de amor más célebre, *El sueño de una noche de verano*, Allen convierte a Nueva York (razón por la que ha sido criticado en varias ocasiones) en *el bosque ideal* por el que el urbanita de finales del siglo XX –crítico, observador, culto y educado– deviene la evolución de lo que Charles Baudelaire (1821-1967) denominó el *flâneur*: un héroe de la vida moderna, un paseante urbano, observador y participante al mismo tiempo.

Por otro lado, para Walter Benjamin “la fascinación que ejercía la vida en la ciudad moderna residía en sus narraciones superficiales, en su carácter efímero y fugitivo. Las nuevas galerías o “corredores” de techos vidriados, que atravesaban el centro de la metrópoli parisina, constituían maravillosas metáforas de la exhibición y el consumo urbanos: lo privado y lo público, el adentro y el afuera”.⁵⁹

A medida que “las metáforas de la exhibición” que Walter Benjamin citaba iban tomando posiciones en la moderna sociedad de consumo se puede entender como ciertos autores de la época encabezan una retirada hacia la privacidad. Nos referimos, por ejemplo, a Dorothy Richardson (1873-1957), Marcel Proust (1871-1922), Virginia Woolf (1882-1941) y el más admirado por Woody Allen: **James Joyce** (1882-1941).

⁵⁹ (Rodrigues y Garrat, 2002, pág. 97).

Si en Estados Unidos prolifera un tipo de humorista de club que no tiene reparos en hacer chistes sobre **el senador McCarthy**, la religión o el sexo, en Europa (concretamente en la Inglaterra pos-victoriana de emociones reprimidas que tan certeramente Ian McEwan y Martin Amis han descrito en sus novelas) Los Jóvenes Airados (*Angry Young Men*), dramaturgos en su mayoría, van a colocar las bases incendiarias que dinamitarán lo que la clase media y alta británica entendían por buen gusto. Sobre la escena teatral señalaron los puntos débiles de la sociedad que criticaban, y mostraron, sin reparos, la cara más oscura de la clase dirigente británica, como hizo John Osborne en su obra *Looking back in anger* (1956). Este título sirvió en bandeja a la crítica de la época la etiqueta **Angry Young Men**, que a partir de entonces definió el círculo en el que se hallaban escritores como Edward Bond, Philip Larkin y el premio Nobel de Literatura de 2005 Harold Pinter, entre otros.

Cuatro años después (Liverpool, 1960) surgiría el grupo de rock que más ha influido en la música popular hasta día de hoy: **The Beatles**. La fiebre de la banda de Paul McCartney, John Lennon, George Harrison y Ringo Starr iba a viajar, en los años sesenta, como un tsunami al otro lado del Atlántico, donde Lenny Bruce y Mort Sahl ya estaban disfrutando del placer de desenmascarar a la sociedad norteamericana de la posguerra gracias a sus monólogos satíricos. Tanto el primero (debido a su lenguaje obsceno que le costó varios arrestos) como el segundo (gracias a sus críticas al presidente Kennedy y a su actitud frente a la Comisión Warren) no supieron, o quisieron, mantenerse en la cuerda floja que se sostiene desde dos extremos: el de la corrección política y el de la sátira mordaz.

A diferencia de ellos Woody Allen supo siempre tener dos caras: una con la que agradaba al gran público en sus *shows* televisivos y en los casinos de Las Vegas y otra con la que laceraba a la sociedad de la que el mismo formaba parte con un látigo que ponía al descubierto heridas tales como: la hipocresía social, el miedo al sexo o la negación de la muerte.

Pero para que el autor de *Annie Hall* llegue hasta allí aún tendremos que esperar a finales de los años setenta y principios de los ochenta, época en la que Allen deja atrás la serie de películas paródicas, o de género *slapstick*, que comenzó en 1969 con *Toma el*

dinero y corre y Bananas para evolucionar hacia un cine más basado en la estructura del guión que en la anécdota del personaje.

2. 5. Condiciones políticas y sociales para el nacimiento de un nuevo público en el Estados Unidos de la posguerra

En Estados Unidos el mundo del espectáculo acusa ya un desgaste de las viejas fórmulas que hasta entonces habían engrasado el mundo de espectáculo. Los chistes sobre esposas e infidelidades amenizados por números de coristas y pronunciados por humoristas en serie sonrientes y vestidos de esmoquin estaban llegando a su fin. No es que los programas de televisión –debidamente patrocinados por la firma que se encargaba de controlar los contenidos emitidos– llegasen a su fin, sino que una nueva generación de humoristas de club (Mort Sahl, Lenny Bruce, George Carlin y Woody Allen, entre otros) iba a abrir su propia línea de fuego.

Para entender cómo es posible que un humorista tan sofisticado como Mort Sahl –que podía hacer chistes sobre el mundo de la empresa, la psiquiatría, el *jazz* y la filosofía– pudiese convivir y ser aceptado en un medio en el que los chistes más celebrados eran aquellos que hacían alusión a la ambivalencia de la palabra *show* dentro de la palabra *showgirl* (*showgirl* es corista en inglés y el verbo *to show* es enseñar, mostrar), conviene recordar las condiciones políticas y sociales que permiten el nacimiento de un nuevo público sin el cual ni Mort Sahl ni, posteriormente, Woody Allen habrían encontrado su hueco en el mundo del espectáculo. Eric Lax describe eficazmente la situación en esta época:

“En los años siguientes a la Segunda Guerra Mundial, la sofisticación de los norteamericanos dio un gran salto hacia adelante, en parte a consecuencia de **una ley que permitió acceder a la universidad a millones de exsoldados**. El humorismo estándar que tan buenos resultados había dado durante muchos años, con chistes que fácilmente podían intercambiarse de un humorista a otro (aunque sólo fuese por la sencilla razón de que habían sido inventados por los mismos escritores anónimos y

vendidos al primer comprador), no se volvió menos divertido, sino que el público era más inteligente. Las nuevas ideas y las caras desconocidas eran bien recibidas; los intérpretes personales y únicos que escribían con el corazón y exponían su propia visión del mundo se valoraban más. Quizá porque la guerra había obligado al público a afrontar la realidad la comedia realista, la comedia de sustancia, dejó de considerarse extravagante y comenzó a estar mejor considerada. En términos generales, la finalidad escandalosa y absurda augurada por la era atómica contribuyó a consolidar **el gusto por lo escandaloso y lo absurdo en el humor, que siempre constituye uno de los más fieles reflejos de una sociedad**. La revolución de finales de los años sesenta tuvo sus semillas en intérpretes como Bruce y Sahl; que detectaron la hipocresía y la reverencia de la vida moderna y fueron los primeros en alzar la voz para decir, entre otras cosas, que el gobierno no era necesariamente el amigo del pueblo al cual servía”.⁶⁰

La Segunda Guerra Mundial había causado numerosas bajas en el ejército de Estados Unidos y en Europa. Es en esta época, especialmente en Francia, donde el pensamiento **existencialista** (del que Allen se confiesa deudor) pone de relieve la condición absurda del ser humano y el fracaso del proyecto que la Ilustración había iniciado dos siglos antes. Aquel hombre nuevo en el que el intelectual ilustrado veía la salvación del hombre no había sido capaz de evitar una guerra que tendría consecuencias terribles para el pueblo judío y también para las comunidades gitanas y árabes. El Tratado de **Versalles** firmado el 28 de junio de 1919, al finalizar la Primera Guerra Mundial, fue en realidad un paréntesis en una guerra aún mayor, la Segunda Guerra Mundial, que no llegaría a su fin hasta el año 1945. El Tratado de Versalles obligó a Alemania a hacer importantes concesiones entre las cuales figuraba la de una compensación económica que equivalía a cinco veces su producto interior bruto. Una deuda que según el economista británico John Maynard Keynes Alemania jamás podría pagar y que sólo podía llevar a otro desastre. Keynes estaba en lo cierto y la Segunda Guerra Mundial estalló en el año 1939.

⁶⁰ (Lax, 1991: 217-218).

2. 6. El existencialismo de Sartre y Camus. Autodidactismo en Allen

En los años cuarenta y cincuenta intelectuales y artistas europeos como Jean Paul **Sartre** y Albert **Camus** desarrollaron un pensamiento que hizo especial hincapié en el significado de la existencia humana y en lo absurdo de la misma. Camus, partiendo del existencialismo, desarrolla una filosofía del absurdo que cuestionaría el papel del ser humano en el mundo y el significado de la existencia. Nos hallamos, así, ante una forma de colocarse frente a la problemática del sentido de la vida fuertemente nihilista que puede encontrarse en una obra clave de este autor, *El mito de Sísifo* (1942). Es curioso observar que en el año en el que se le concede el premio Nobel de Literatura a Albert Camus, **1957**, Woody **Allen** contaba con 22 años y se dedicaba básicamente a escribir chistes a “destajo”, como a su representante de entonces, Meltzer, le gustaba decir.⁶¹

Esta visión de un agente del mundo del espectáculo, con el que Woody Allen estuvo cinco años antes de pasar a las manos de Charles H. Joffe y Jack Rollins, dista mucho del **refinamiento** que Allen buscaba para su propia forma de estar en el mundo. (Llegó a conocer perfectamente todas las obras de El *Metropolitan Museum*, gracias a un esforzado programa personal de estudio que le hacía dedicar media hora cada día a un cuadro determinado).

Mientras que Allen se encontraba en la trastienda del espectáculo la vanguardia del pensamiento europeo ejercitaba su ingenio mediante disputas de marcado carácter intelectual. Una de las más destacables fue la que enfrentó en 1952 a Albert Camus y Jean Paul Sartre, debido a una publicación en la revista *Les Temps Modernes* en la que se le reprochaba a Camus que su rebeldía no era más que un gesto cargado de esteticismo. Estas reyertas de carácter estético e ideológico serán objeto de parodia en varios de los relatos que Allen iría publicando paralelamente a su carrera como cineasta. La antena del director neoyorquino oscila entre diferentes frecuencias. La admiración que siente hacia el mundo de las ideas y los grandes temas del pensamiento humano no están reñidos con una continua mirada satírica y paródica que devalúa la alta cultura y

⁶¹ “Escribir chistes es como trabajar a destajo en la industria de la confección. Lo que escribes lo cobras”. *Op. cit.*, pág. 241.

que se enmarca a la perfección dentro del espíritu desacralizador propia de la condición posmoderna.

Las ideas de **Sartre** (1905-1980), que fue la figura más representativa de la corriente existencialista, tuvieron repercusión en Europa y en Estados Unidos durante las décadas de 1940 y 1950, años en los que el joven Allan Konigsberg estaba absorbiendo todo lo que ocurría a su alrededor en cuanto a cultura y arte se refiere.

Allen hizo gala, en los años cincuenta, de un desmesurado **autodidactismo** que le llevaría a entrar en contacto con un incipiente universo intelectual a través de las lecturas organizadas que se había propuesto hacer con Harlene, su pareja de entonces. Aunque había renunciado a ir a la universidad era plenamente consciente de sus carencias intelectuales. Tanto fue así que como cuenta Eric Lax:

“Por entonces [1957], ella estudiaba filosofía en el Hunter College de Manhattan, y Woody leía los mismo libros que ella para mantenerse a su altura. (En uno de sus monólogos como humorista, comentaba: “Ella solía enzarzarse conmigo en una discusión filosófica para acabar demostrando que yo no existía”). Tras toda una vida de esquivar los estudios, Woody se hallaba intelectualmente hambriento. Solicitó a un tutor de la Universidad de Columbia que lo ayudara en una especie de curso de literatura a distancia. Empezando por los presocráticos, continuando con Platón y Aristóteles, Dante, Tomás Moro y finalmente alcanzando a James Joyce, Woody y Harlene leían un libro a la semana y lo comentaban con el profesor”.⁶²

La época de lector de cómics había quedado atrás y el mundo de la **alta cultura** se abría ante él gracias a su círculo de amistades. Comenzó a frecuentar los muelles de Nueva York y a rodearse de amigos universitarios que le pusiesen al día de las lecturas que marcaban la temperatura de la época. Joyce y el resto de los modernistas eran sólo el otro polo de la cultura oficial que, en el marco cultural y universitario, se abría con los presocráticos y Platón. Pero en la atmósfera de los años cincuenta se encontraban los autores contemporáneos que todavía no habían pasado al salón de la cultura oficial. Samuel **Beckett** escribe *Esperando a Godot* en **1953** (justo el mismo año en que Allen

⁶² *Op. cit.*, pág. 243.

ve actuar a Mort Sahl y fallece Eugene O'Neill; y, también, el mismo año en el que conocerá la obra de otro *hombre notable* para su carrera, Ingmar Bergman) y *Fin de partida* en **1957**. Dos años después, en **1959**, se estrenan en el Festival de Cannes las películas *Los 400 golpes*, de François Truffaut (que recibirá el premio del jurado) e *Hiroshima, mon amour*, de Alain Resnais. Aquel mismo año en Estados Unidos Tennessee Williams escribe *De repente el último verano*, lo que supone la culminación de una década⁶³ gloriosa para el dramaturgo estadounidense más influyente del siglo XX.

El escritor de chistes que Allen aún era en los cincuenta (desertor confeso y convencido de los planes de estudio de la Universidad de Nueva York) había trazado una línea que iba desde los dramaturgos precedentes a él, como Henrik Ibsen, August Strindberg, Antón Chéjov (al que Allen homenajea en su película *Septiembre* y que posteriormente asimila en una de sus más exitosas películas de los años ochenta *Hannah y sus hermanas*) y Eugene O'Neill hasta **Tennessee Williams**. Su pasión por este último cristalizaría en la realización de uno de sus dramas de mayor solidez dramática hasta el momento, *Blue Jasmine*⁶⁴ (2013). Paralelamente comenzó a adentrarse en las obras de los llamados escritores serios de la tradición europea como Lev Tolstoi y Fiódor Dostievsky. Los personajes atormentados de este último serán asimilados por la obra alleniana en películas que van desde comedias paródicas del principio de su carrera, como *La última noche de Boris Grushenko* (*Love and Death*, 1975) hasta dramas como *Match Point* (2005), uno de sus dramas más logrados hasta la fecha.

⁶³ De 1945 a 1960 el dramaturgo nacido en Mississippi Tennessee Williams (1911-1983) escribe, entre otras obras, *El zoo de cristal* (1945), *Un tranvía llamado deseo* (1947), *La rosa tatuada* (1951), *La gata sobre el tejado de Zinc* (1955), *De repente el último verano* (1958) y *Dulce pájaro de juventud* (1959).

⁶⁴ La realización de *Blue Jasmine* supone la asimilación por parte de Allen (lejos ya del homenaje, la parodia o el pastiche que ha cultivado en otras películas) de un clásico de la literatura dramática como es *Un tranvía llamado deseo* (1947), de Tennessee Williams, que le valió a su autor el premio Pulitzer en 1948.

2. 7. El Modernismo en el marco de la obra alleniana

Woody Allen es hijo de la Modernidad, entendida esta como la ruptura de carácter experimental que se originó en las artes y las ciencias. Esta revolución propició un notable desarrollo tecnológico en el siglo XIX⁶⁵ que continuó imparable hasta el XX, fecha que culmina con la Revolución Digital a la que la sociedad actual está condicionada.

La Modernidad se diferencia del Modernismo en términos relativos a las nuevas tecnologías (el transporte, la comunicación, los nuevos materiales y las fuentes de energía) y crea fenómenos como el Taylorismo –cuyo padre fue Frederick Winslow Taylor (1856-1915)– que generó la posibilidad de otra concepción del tiempo, otra medida de la realidad. La ciencia estaba creando una relación distinta con el mundo del trabajo y con el hombre que cristalizará teóricamente en su obra *Los principios de la dirección científica* (1911). Taylor aplicó los principios científicos al lugar de trabajo lo que supuso el comienzo de la sistematización de los procesos de producción en aras de la simplificación y la especialización laboral. La capacidad analítica se aplica, de esta forma, a la reducción de costes y del propio tiempo, siendo este el origen de la moderna máxima norteamericana del capitalismo según la cual el tiempo es dinero (*time is money*).

⁶⁵ Exponemos a continuación los hitos más destacados de la Modernidad entendida esta desde el punto de vista científico: en 1843 I.K Brunel diseña el primer barco de vapor a hélice que cruza el Atlántico; en 1857 Louis Pasteur anuncia su teoría de los gérmenes como la principal causa de las enfermedades; en 1865 George Mendel divulga sus hallazgos acerca de los factores causantes de la herencia genética; en 1867 Alfred Nobel inventa la dinamita; en 1874 Remington and Sons produce la primera máquina de escribir comercial; en 1876 Graham Bell inventa el teléfono; en 1877 Thomas Alba Edison inventa el fonógrafo; en 1879 Edison inventa la bombilla eléctrica; en 1885 G.W. Daimler inventa el motor de combustión interna y en 1890 funda una empresa de fabricación de automóviles; en 1889 se termina la Torre Eiffel para la Exposición Mundial de París; en 1894 Wilhelm Conrad Röntgen descubre los rayos X; en 1895 se logra la primera proyección fílmica para el público basándose en los inventos de Edison, Louis y Auguste Lumière; en 1898 Marie y Pierre Curie descubren el radio; en 1901 Marconi transmite las primeras señales de ondas de radio trasatlánticas; en 1903 Henry Ford abre la Ford Motor Company y en 1912 comienza a producir su modelo “T” utilizando la cadena de montaje; en 1905 Albert Einstein publica su *Teoría especial de la relatividad* y en 1915 *Principios generales de la relatividad*, con su revolucionario modelo del espacio-tiempo no euclidiano de cuatro dimensiones; en 1913 Niels Bohr aplica la teoría cuántica a la estructura del átomo; en 1926 Robert H. Goddard diseña y lanza el primer cohete impulsado por combustible líquido; en 1927 Charles Lindbergh realiza el primer vuelo trasatlántico de Nueva York a París en un monoplano sin acompañante; en 1928 Alexander Fleming descubre la penicilina.

Por su parte, Henry Ford (1863-1947) comenzó a fabricar automóviles en serie dando lugar así a lo que hoy conocemos como la cadena de montaje. No es casual que el cine reflejase esta automatización de la vida moderna en innumerables películas. La idea de progreso había sido lanzada como el nuevo maná que salvaría al hombre, sin embargo cineastas como Charles Chaplin se ocuparon de subrayar la alienación del hombre con respecto a la máquina en una secuencia memorable de *Tiempos modernos* (1936). Su personaje –dentro de la cadena de producción de una fábrica– es incapaz de dejar de ejecutar los movimientos que su tarea mecánica implica⁶⁶ y, por lo tanto, los sigue repitiendo compulsivamente mientras se aleja de su puesto de trabajo. Catatónico, se aleja de su puesto para ser absorbido por los engranajes de la maquinaria de la propia fábrica por los que fluirá sin voluntad.

Al mismo tiempo la publicidad se convierte en una industria clave y representativa del universo de deseos, aspiraciones e identidades sustitutivas de la cual se harán cargo los estudios de Hollywood (la fábrica de sueños), la radio y posteriormente la televisión. La publicidad es el nuevo medio popular de comunicación que se sirve de los inventos que la revolución científica del siglo XIX ha cedido generosamente a los tiempos modernos: las técnicas cinematográficas de montaje, el diseño vanguardista, los manifiestos, las canciones populares de *jazz* y, sobre todo, “la rotura de la unidad de la personalidad devenida a finales del siglo XIX con la revolución psicoanalítica freudiana”⁶⁷, de la cual Allen se confiesa deudor.

A día de hoy somos muy conscientes, como sociedad, de cómo los avances científicos representan una moneda con dos caras antagónicas, pero a principios del siglo XX se respiraba un aire de cierta euforia y celebración por el mismo hecho de vivir en una sociedad moderna. Sin embargo, ni la Primera Guerra Mundial (1914-1918), la Revolución Rusa (1917), el Holocausto Judío de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), o la bomba A habrían dejado millones de muertos de no haber existido los citados avances tecnológicos.

⁶⁶ Allen retomaría esta idea en su película *Bananas*, en la que el personaje que interpreta sufre los movimientos compulsivos de una máquina de doblar camisas que intenta dominar sin éxito.

⁶⁷ (Fernández Labayen, 2005: 60).

Se vivía en una sociedad moderna y por lo tanto el ciudadano se sentía moderno, pero no por ello forzosamente **modernista**. El modernismo fue más allá y se manifestó en forma de lava volcánica que fluía por el muy racionalmente ordenado mapa creado por la producción en serie del *fordismo*. **El Modernismo refleja la Modernidad, pero también se opone a ella** dando una serie de respuestas complejas a la Modernidad que pasan por la celebración, la resistencia y el rechazo. Para muchos representa la continuación lógica del proyecto de El Siglo de las Luces en el siglo XVIII, pero para otros es la exteriorización expresiva de un siglo demente. Y así fue para Max Nordau (1849-1923), que “formuló un autorizado diagnóstico psiquiátrico de *fin de siècle* en su larga obra *Entartung (Degeneración, 1892)*. En ella sostuvo que toda la élite artística, musical y literaria de Europa estaba condenada a la degeneración incurable, la debilidad orgánica y el cretinismo.”⁶⁸ La obra de Nordau se sitúa apenas unos años antes del comienzo de la Época Azul en la pintura de Pablo **Picasso** (1881-1973), epítome de la energía del **genio** por antonomasia que Woody Allen se encargó de canonizar (al igual que tantos otros escritores, críticos de arte y cineastas) en su película *Midnight in Paris* (2012). Según Nordau serían víctimas y promotores de un atavismo degenerado que no tendría ningún interés para la humanidad, entendida esta desde el progreso y la sanidad mental. Según Chris Rodrigues y Chris Garrat “siempre existió una visión radicalmente negativa del Modernismo, al que no se consideraba una energía nacida de la modernidad, sino una inadaptación, fruto del agotamiento decadente. La psiquiatría, aliada con las teorías del darwinismo social vigentes en la criminología y la eugenesia, proclamó su grave preocupación por el “estado de salud” racial de Europa”.⁶⁹

No obstante, el Modernismo, o, mejor dicho, los modernistas, eran perfectamente conscientes de su valía y no intentaban ocultar el hecho de que, desde su punto de vista, una obra modernista tenía que ser percibida como un fenómeno artístico poco habitual o fuera de lo común. El escritor modernista D. H. Lawrence (1885-1930) ya hablaba de una resistencia frente a la obra de arte y “lo mismo se puede decir de los nuevos cuadros o la nueva música. Se podría juzgar su realidad por el hecho de que generan, sin duda,

⁶⁸ (Rodrigues y Garrat, 2002: 76).

⁶⁹ *Op. cit.*, pág. 76.

cierta resistencia y terminan por suscitar cierta aceptación”.⁷⁰ Esta resistencia o dificultad exegética de la obra es un rasgo que Woody Allen ha esgrimido en defensa de las obras de arte que no son del gusto popular, pero que sí complacen a una élite cultural. Allen ha mencionado muchas veces el caso de los pintores impresionistas como ejemplo que viene a ilustrar la incomprensión que los artistas realmente novedosos sufren durante un tiempo o incluso hasta el día de su muerte. De esta forma, no sólo homenajea a sus pintores favoritos, sino que se adscribe subrepticamente a los artistas modernistas cuyas obras “comparten una relación con el mundo moderno que resulta peculiarmente nueva y excepcional con respecto de cualquier otra condición histórica o cultural previa. Esta novedad y dificultad forman una alianza histórica especial”.⁷¹

Aparte de esta condición no cabe duda de que la mayoría de los críticos y los especialistas en arte suelen coincidir al nombrar a los principales artistas modernistas: Pablo Picasso (1881-1973), Salvador Dalí (1904-1989), T. S. Eliot (1888-1965), Arnold Schönberg (1874-1951), Le Corbusier (1887-1965), Kazimir Malevich (1878-1935), Ezra Pound (1885-1972), Frank Lloyd Wright (1867-1959), Marcel Proust (1871-1922), Virginia Woolf (1882-1941), Igor Stravinsky (1882-1971), Rainer Maria Rilke (1875-1926), Man Ray (1890-1976), Thomas Mann (1875-1955), Alban Berg (1885-1935), James Joyce (1882-1941) y un largo etcétera.

La experimentación con **las nuevas tecnologías** constituye un rasgo importante de los modernistas. Eran conscientes de que poseían una sensibilidad y que de alguna forma podían desvelar una verdad oculta en el seno de la modernidad por medio del arte y su alianza con la técnica. Estos principios llevaron, como dijimos antes a posturas contradictorias. Por ejemplo los futuristas ensalzaron a la máquina como el paradigma de la nueva verdad que el arte se encargaría de transmitir para dejar atrás al anticuado siglo XIX. Sin embargo, esta postura remitía finalmente a una oligarquía social formada por unos pocos individuos escogidos (una élite), lo cual no dejaba de ser una forma de primitivismo el cual devino fascismo. El fundador del movimiento futurista Filippo Tomasso Marinetti (1876-1944), por citar el caso más notorio, al igual que tantos otros

⁷⁰ *Op. cit.*, pág. 4.

⁷¹ *Op. cit.*, pág. 4-5.

pasó a engrosar las filas del fascismo italiano comandado por Benito Mussolini (*Il Duce*) en la década de los años veinte. Tanto el Futurismo, el Orfismo y el Rayonismo (movimiento ruso originado en 1913) coinciden en algunos de sus manifiestos u obras en la celebración de la nueva época; la producción en serie de zapatos, baúles, abrigos y todo tipo de objetos es deslumbrante. Otro rasgo definitorio del Modernismo es la simultaneidad: la ciudad es una enorme matriz productora de sonidos e imágenes que compiten de forma sincrónica por captar la atención del *ciudadano*, conocido cien años más tarde como el *consumidor*.

Las ciudades se vuelven funcionales desde el punto de vista arquitectónico. Son máquinas que deben cumplir una función y esta debe preceder a la forma. Se establece así una nueva relación entre el trabajador, el lugar del trabajo y el hábitat. Adolf Loos (1870-1933) consideró en su libro *Adorno y crimen* (1908) que la decoración, en lo que a la arquitectura moderna se refiere, venía a ser lo mismo que un crimen. Arquitectos como Le Corbusier contribuyeron a crear una ciudad del futuro y lo que hoy en día se entiende como urbanización.

La historización y el glosamiento de los artistas modernistas mencionados anteriormente no deberían llevarnos a creer que obtuvieron un reconocimiento popular. De hecho el elitismo y sus valores relativos a la alta cultura –con los que podemos relacionar a autores como T. S. Eliot, Ezra Pound, James Joyce o Gertrude Stein– estaban muy lejos de disfrutar de un baile armonioso con la sociedad del primer tercio del siglo XX, que son los años que preceden al nacimiento de Woody Allen.

Será a mediados del siglo XX cuando se produzca en Estados Unidos un hecho que va a tener una importante repercusión en el mundo cultural estadounidense y que va, a lo largo de los años, a calar en el imaginario del director neoyorquino al que nos debemos. Nos referimos a la canonización de los artistas de la modernidad por parte de las instituciones académicas estadounidenses sobre la que Fredric Jameson reflexiona con lucidez:

“Nunca se subrayará simbólicamente lo suficiente el momento (en la mayoría de las universidades de Estados Unidos a **finales de los años cincuenta** o comienzos de los

sesenta) en que los “clásicos” modernos entraron en el sistema escolar y en las listas de lectura de las universidades (antes leíamos a Pound por nuestra cuenta; los departamentos de inglés sólo llegaban, a duras penas, hasta Tennyson). Esto supuso, a su manera, una especie de revolución de consecuencias inesperadas, que forzaba el reconocimiento de los textos modernos a la vez que los desactivaba, como si fuesen antiguos radicales a quienes por fin se les designa para el gabinete”.⁷²

Esta cronología es clave si queremos entender el entorno en el que un joven Allen no universitario de 20 años –pero que se relacionaba con chicas blancas, cultas y protestantes a las que deseaba impresionar y de las que tanto aprendió de forma autodidacta– absorbía a los autores modernistas que las escuelas y las universidades americanas del momento ya habían incluido en su programa curricular –como acertadamente apunta Jameson.

Autores como James Joyce, R. M. Rilke, E. E. Cummings y tantos otros le proporcionarán a los personajes de las películas del cineasta neoyorquino el *corpus* de citas necesario para situarle, al menos en parte, con un pie en la modernidad de la que bebe y de la que tan admirador se confiesa tanto en la vida real como a través de sus personajes cinematográficos. Basta recordar a la galería de personajes que sirven de marco dramático a la trama de *Midnight in Paris*: Pablo Picasso, Gertrude Stein, Salvador Dalí, Ernest Hemingway, F. Scott Fitzgerald, Luis Buñuel y un largo etcétera.

La fascinación de Allen por el **genio** –en tanto que figura capaz de sintetizar las energías del inconsciente, paradigma, a su vez, del desbloqueo de la energía humana y representante de la firma única, visionaria y limitada a unos pocos elegidos para ejercer de visionario o profeta– le coloca, mediante un mecanismo de identificación con lo que se desea ser, en la tradición de la modernidad. Esta idea del genio es, según Fredric Jameson, fruto de “la investigación introspectiva que emprende el modernismo de los impulsos más profundos de la conciencia, e incluso del propio inconsciente, [y que] siempre estuvo acompañada de un sentido utópico de la

⁷² (Jameson, 1996: 236).

transformación o transfiguración inminente del “yo” en cuestión. “¡Debes cambiar tu vida!”, le dice paradigmáticamente a Rilke su torso griego arcaico”.⁷³

El gusto por el exotismo que había comenzado a fraguarse en el siglo XIX en Europa gracias a las políticas coloniales caló en el arte de principios del siglo XX (aunque no hay que olvidar que la estetización de lo exótico ya había sido cultivada por Gauguin o Lord Byron). Cabe, por ejemplo, recordar la influencia de las máscaras africanas en la obra de Picasso. En *Las señoritas de Avignon* (1907), el cuerpo opera como un instrumento portador de significado que representaba la fuerza semántica que la palabra literaria –según Antonin Artaud y años más tarde el filósofo Jacques Derrida (1930-2004) y su batalla contra el logocentrismo– había presuntamente perdido.

Se creía en el poder del arte para cambiar la realidad. Para muchos artistas las palabras habían perdido su trono sagrado y por ello los lenguajes del cuerpo florecieron. Vaslav Nijinsky (1890-1950) fue un gran catalizador, el médium que bailarían la coreografía con la que Artaud soñaba. Mary Wigman (1886-1973), por su parte, será una de las coreógrafas que canalizará, a través de su cuerpo, la energía chamánica que debería conducir al espectador de los años treinta a una transubstanciación personal, a una experiencia transformadora y única mediante la cual iniciar un cambio a nivel social.

Sin embargo, la modernidad de estos artistas y sus anhelos de transformación, tanto de la sociedad como de ellos mismos, perdería paulatinamente fuerza alrededor de los años cuarenta y principios de los cincuenta con la entrada gradual en el período posmoderno.

⁷³ *Op. cit.*, pág. 234.

2. 8. La Posmodernidad y su continuo *post mortem*

La sensación de final de, de que todo haya llegado a su término, constituye uno de los principales rasgos de la Posmodernidad. A finales de los años cuarenta y sobre todo en los años cincuenta del siglo XX se produce un cambio de paradigma en cuanto al arte y la cultura se refiere en Estados Unidos. Con el fin de la Segunda Guerra Mundial **el epicentro del arte pasa de estar en París para instalarse en Nueva York**, que se erige en la capital de la cultura mundial. En ella artistas plásticos como Jackson Pollock, coreógrafos como Martha Graham y Merce Cunningham, artistas plásticos como Allan Kaprow (el padre del *happening*), grupos teatrales como The Living Theatre y músicos como John Cage o Karlheinz Stockhausen van a poner los cimientos de una nueva modernidad medio siglo después de que Pablo Picasso pintase *Las señoritas de Avignon* en 1907.

Jameson, al referirse a los últimas décadas del siglo XX afirma que “los últimos años se han caracterizado por un milenarismo en el que las premoniciones del futuro, catastróficas o redentoras, se han sustituido por la sensación del final de esto o de aquello (de la ideología, del arte o de las clases sociales; la “crisis” del leninismo, de la socialdemocracia o del estado del bienestar, etc.); en conjunto, quizás todo esto constituya lo que, cada vez con más frecuencia, se llama **Posmodernidad**. La cuestión de su existencia depende de la hipótesis de una **ruptura radical o coupure**, que suele localizarse a **finales de los años cincuenta o principios de los sesenta**. Tal y como sugiere el propio término, esta ruptura se vincula casi siempre con el declive o **la extinción del centenario movimiento moderno** (o con su rechazo ideológico o estético)”.⁷⁴

Nos interesa fijar la atención en esta *coupure* a la que Jameson se refiere porque coincide con la irrupción en escena de los autores de cine europeo de la nueva ola: la *Nouvelle Vague*. Conviene recordar que “en el Festival de Cannes de **1959** es premiada la película *Los 400 golpes* (*Les quatre cents coups*) de François Truffaut y se presenta *Hiroshima, mon amour*, de Alain Resnais. Esa fecha es considerada como el

⁷⁴ *Op. cit.*, pág. 23-24.

movimiento inaugural de la *Nouvelle Vague*, un movimiento que a pesar de su corta vida –se suele establecer el período entre 1958 y 1962, que, en realidad, son los años de iniciación de las carreras de los cineastas– resulta determinante para el cine francés. Es preciso, de entrada, insistir en la diversidad y heterogeneidad de los cineastas adscritos al movimiento. Se suelen citar los nombres de **Jean Luc-Godard**, François Truffaut, Jacques Rivett, Eric Rohmer, Claude Chabrol, Alain Resnais, Agnes Varda, Alain Robbie-Grillet, Louis Malle, Jacques Doniol-Valcroze, Jacques Demy, Margerite Duras o Claude Sautet”.⁷⁵

Esta ruptura funciona como punto de inflexión entre los períodos artísticos, aunque la división de dichos períodos no deba de ser tomada al pie de la letra. Para nosotros no se trata más que de una **cartografía cognitiva** que nos permite adentrarnos en el imbricado panorama sociocultural del siglo XX. El repertorio de lo que viene después de esta ruptura es heterogéneo y diverso, y varía tanto en su forma de manifestarse como en la repercusión mediática que pueda llegar a tener. Andy Warhol es, en este caso, una de las polaridades de una corriente que tiene más de dos polos: uno, el de la celebración que del mercado y la reproductibilidad del mismo hace Warhol; otro, el cine experimental de **Godard** (venerado por Allen hasta el punto de participar en la película *Rey Lear* del director francés sin siquiera haber leído el guión antes de aceptar); y otro más, que permitió a bandas de rock y pop como The Rollings Stones y The Beatles aportar a la música popular estatus y credibilidad a escala mundial. En terrenos intermedios se movieron compositores como Terry Relly y Philip Glass (este último autor de la banda sonora de *El sueño de Cassandra*, de Woody Allen) y en otros más minoritarios autores como William Burroughs, Thomas Pynchon o Ismael Reed. La crítica también produjo críticos literarios y estudiosos de la textualidad, como Christian Metz, Umberto Eco o Roland Barthes, que supieron detectar una nueva estética, “la nueva onda”, que requería de la ciencia semiótica para hacerse un lugar. Otros autores emprendieron guerras solitarias como la que Jacques Derrida libró contra la primacía del logocentrismo y su incesante búsqueda de certezas; y filósofos como Roland Barthes supieron ver más allá del etnocentrismo europeo para dejar espacio a la *otredad* de las minorías étnicas, políticas y sociales.

⁷⁵ (Sánchez Noriega, 2002: 423).

Los años sesenta habían traído la explosión de la cultura *beat* con su gusto por la moda, su canibalización del rock precedente y su devenir en el lema *Peace and love* del movimiento *hippie*. Las drogas (y el control gubernamental de las mismas) supusieron la debacle del candor de “los hijos de las flores”⁷⁶ que cada vez fueron más hijos de las drogas para terminar en un “mal viaje” (Jameson) que desembocaría en el lema *Hate and war* del movimiento *punk* en el Estados Unidos de los años setenta. El mal viaje de la contracultura que tan caro le costaría a los amantes del “vive rápido y deja un hermoso cadáver” (Jimmy Hendrix, Janis Joplin, Sid Vicious o Ian Curtis) y que dio lugar a fenómenos como el humorista contracultural de sesgos paranoicos Lenny Bruce, pasaba sin pena ni gloria para autores como Allen que en esos años (los setenta) explotaba, en su cine, el estilo *slapstick* al que *Annie Hall* puso fin en 1977.

Antes de esta ruptura la Modernidad, originada a mediados del siglo XIX y bautizada por Charles Baudelaire, daba sus últimos estertores en el dique seco posterior a la Segunda Guerra Mundial. El Expresionismo Abstracto, el Existencialismo, las formas últimas de la representación en la novela (Proust, Joyce, Woolf) las películas de los grandes *auteurs*, los poetas que tanto inspirarían a Allen para crear los trajes intelectuales de sus personajes (T. S. Eliot, R. M. Rilke, E. E. Cummings, Wallace Stevens) habían llegado a su fin.

Para Jameson, “un rasgo fundamental de todas las posmodernidades [...] es que en ellas **desaparece la antigua frontera** (característicamente modernista) **entre la alta cultura y la llamada cultura de masas** o comercial, y surgen nuevos tipos de textos imbuidos de las formas, categorías y contenidos de esa industria de la cultura que con tanta vehemencia han denunciado los ideólogos de lo moderno”.⁷⁷ Esto se manifiesta, como se ha dicho, mediante el (1) fin del elitismo modernista que distinguía entre la baja cultura (cultura de masas) y la alta cultura (Andy Warhol sería un claro exponente de esta disolución); (2) a través de una fascinación extrema por el paisaje degradado *kitsch*, la cultura basura, la serie B (que Allen homenajea en la película de ciencia-ficción *El dormilón*), la paraliteratura (el libro de autoayuda *Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo y nunca se atrevió a preguntar* fue un superventas en Estados Unidos y

⁷⁶ Los seguidores del movimiento *hippie* en los años sesenta del siglo XX.

⁷⁷ (Jameson, 1996: 25).

sirvió a Allen para hacer una de sus comedias más celebradas en el época), la biografía (sirve a Allen para realizar *Zelig*, una de sus películas más arriesgadas en cuanto a nivel de experimentación formal y penetración psicológica se refiere), la novela negra (cuyo aroma se percibe en *Misterioso asesinato en Manhattan* y *Sueños de un seductor*) y la ciencia ficción; (3) y mediante la sustitución de la cita por la apropiación (Allen recurre a citas constantemente en sus películas como ocurre, por ejemplo, en *Hannah y sus hermanas*).⁷⁸

Allen se encuentra lejos del sentimiento de oposición a los cánones de la generación de 1950 a la que él pertenece. La canonización de clásicos como Picasso o Joyce en sus películas es un claro ejemplo de institucionalización, no exenta de una cierta mitomanía literaria, a la que antes nos referíamos. Lejos de atacar al “**conjunto de clásicos muertos** que gravitan como una pesadilla sobre la mente de los vivos”⁷⁹ el director neoyorquino los utiliza como una tabla de salvación ante el naufragio que la alta cultura sufre a manos de la televisión (medio del que, por otro lado, Woody Allen es hijo⁸⁰). La fuerte oposición de la que antes hablábamos genera en las obras de los rebeldes posmodernos un (4) fuerte hermetismo y materialismo de corte explícitamente sexual, (5) una crudeza psicológica (podemos pensar en directores como John Waters o David Lynch) y (6) un abierto desafío social y político explícito que las figuras de los *stand-up comedian* Lenny Bruce o George Carlin representarían a la perfección, como veremos en el epígrafe 5.3 de este estudio dedicado a la *stand-up comedy*.

En las antípodas de estos “radicales libres” podemos denominar a Allen como un hijo de la “época de la angustia” (parafraseando a Jameson) en cuanto a la temática de sus obras se refiere. Los grandes temas de la Modernidad –la alienación, la anomia, la soledad, la fragmentación social y el aislamiento– quedarían así representados, para el beneplácito de Allen, en el cuadro de Edvard Munch *El grito* (1893). Estos temas o

⁷⁸ “Todas las familias felices se parecen unas a otras; pero cada familia infeliz tiene un motivo especial para sentirse desgraciada”. (Lev Tolstoi en Fernández Labayen, 2005: 37).

⁷⁹ (Karl Marx en Jameson, 1996: 26-27).

⁸⁰ Woody Allen: “Yo soy un producto de la televisión y el psicoanálisis. Keaton y Chaplin llegaron al final de la Revolución Industrial y expresaban el aspecto, digamos físico, de nuestras vidas... Ahora todo es electrónico y freudiano y los intereses han cambiado. El conflicto ya no consiste en decir: ¿podré encontrar trabajo? ¿Podré trabajar dentro de una fábrica? Sino en pensar: ¿puedo soportar el estrés y la presión de trabajar en una sociedad adinerada? El conflicto es más sutil”. (Benayoun, 1985: 158).

expresiones bien podrían servir para definir el contenido de muchas de las películas del director neoyorquino, especialmente en el caso de la angustia (o el miedo), que es el rasgo emocional que mejor describe a los personajes que el realizador ha creado en su particular universo de neurosis, desesperación, angustia existencial e incansable búsqueda de sentido a través del amor y el sexo.

Esta “época de la angustia” parece estar todavía presente en la mayoría de las películas de Allen: ya sea de forma paródica (la angustia existencial de Boris Grushenko), de forma dramática (*Otra mujer*, *Match Point*, *Delitos y Faltas*) o tragicómica (*Si la cosa funciona*). Las formas o géneros citados comparten entre sí las preocupaciones existenciales propias de la Modernidad de principios de siglo XX.

Allen, consciente del peso específico de estos temas, ha sabido bromear con ellos mediante el pastiche, la sátira (sobre todo en sus textos al estilo de S. J. Perelman o en sus monólogos como *stand-up comedian*) y la parodia. El pastiche, en tanto que técnica consistente en la imitación de un estilo peculiar único, carece de la “pegada” satírica de la parodia. Por ejemplo, podríamos afirmar que Allen al imitar el estilo de Ingmar **Bergman** en *Interiores* (1978) deviene pastiche, ya que la película no pretende en ningún momento ridiculizar el cine del autor sueco o bromear sobre los temas que plantea en sus obras, sino que más bien es el inicio de una genuflexión dramática que peca de excesiva afectación y para la que Allen, aún componiendo una película muy elaborada, no estaba preparado por aquel entonces. Lo mismo le ocurriría en su película *Septiembre* (1987) que tiene al dramaturgo ruso Antón Chéjov como objeto de la *melange*.

Sin embargo, Allen se desenvuelve como pez en el agua en **las mareas paródicas de la Posmodernidad** cuando se centra, en sus primeras películas, en la **parodia**. Este género carece de la gravedad del **pastiche**⁸¹ (que en el fondo siempre denota un cierto complejo del imitador con respecto al objeto imitado, la certeza maquillada de un autor que

⁸¹ “El pastiche es, como la parodia, la imitación de un estilo peculiar o único, idiosincrásico; es una máscara lingüística, hablar un lenguaje muerto; pero es una práctica neutral de esa mímica, no posee las segundas intenciones de la parodia; amputado su impulso satírico, carece de risa y de la convicción de que, junto a la lengua normal que hemos tomado prestada por el momento, todavía existe una sana normalidad lingüística.” (Jameson, 1996: 38).

todavía no ha encontrado su voz) y permite el vuelo y la chanza surrealista como ocurre, por ejemplo, en *La última noche de Boris Grushenko*, que es todavía una suma de *sketches* deudores del vodevil, la *stand-up comedy*, el absurdo y el cine mudo, pero que resulta fresca y desenfadada a pesar de referirse a dos grandes popes de la trascendencia literaria, Dostoievski y Chéjov. Casi un siglo de distancia con respecto a estos escritores, el exotismo de su universo y su color local (el ruso, tan ajeno a Allen), le permite al cineasta una libertad en el uso de los recursos argumentales y humorísticos que tardará mucho más tiempo en poner en práctica en sus películas más dramáticas.

El personaje que Alan Alda interpreta en *Delitos y Faltas* nos sirve la frase perfecta para comprender este fenómeno: “La comedia es tragedia más tiempo”. De esta forma podemos entender que la falta de distancia de Allen con respecto a su contemporáneo Ingmar Bergman sea la causa de que *Interiores*, víctima del marcado estilo del maestro sueco, resulte en ocasiones demasiado forzada o literaria tanto en su ritmo como en el estilo de los diálogos. En definitiva, la tragedia más el tiempo deviene comedia, o sea, *La última noche de Boris Grushenko*; y la tragedia más cero deviene pastiche, o sea, *Interiores*.

Nos encontramos pues con que “tras la quiebra modernista del estilo [...] los productores de cultura sólo pueden dirigirse ya al pasado: la imitación de estilos muertos, el discurso a través de las máscaras y las voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura que hoy es global”.⁸² Samuel Beckett ya tuvo esta intuición al reducir a sus personajes a meros bustos parlantes enlatados en pantallas de televisión, cabezas parlantes deshumanizadas (“estancia donde los cuerpos moran”, como escribiría en uno de sus relatos) reducidas a la sonoridad de su voz que parece vibrar lejanamente desde las catacumbas de una cultura que agoniza. Nos hallamos, dentro del “historicismo” (por tomar un término prestado de los historiadores de arquitectura), (7) “la canibalización de los estilos del pasado”⁸³ o como diría Henri Lefebvre, la primacía de lo *neo*.

⁸² *Op. cit.*, pág. 38-39.

⁸³ *Op. cit.*, pág. 39.

El cine de la nostalgia, o lo que los franceses llaman *mode rétro*, es, en gran medida, producto de una mirada hacia el pasado que como la propia etimología de la palabra nostalgia indica, supone el dolor del regreso. En Allen, este ir hacia el reino del pasado puede darse de una forma vivencial, es decir, hacia un tiempo que el autor conoció (*Días de radio*, 1987), en forma de homenaje hacia un pasado que admira (el guiño a Fellini en *Stardust Memories*, 1980), mediante el viaje hacia el centro de la cultura occidental desde su particular visión *made in Broadway* (*Poderosa Afrodita*, 1995), a través del instrumento hipnótico que media entre el yo, el inconsciente y el mundo de la fantasía y sumerge al soñador en una realidad paralela y virtual (*La rosa púrpura de El Cairo*, 1985), o mediante la hipnosis de un médico chino que llevará a la protagonista del relato fílmico a confrontarse con sus deseos más ocultos (*Alice*, 1990). A este respecto George Lucas, en la mítica *American Graffiti* (1973) también intentó recuperar la atmósfera de un pasado que jamás regresaría, el de la época de Eisenhower, inaugurando de esta forma lo que para muchos sería un nuevo discurso estético.

(8) Por otro lado, **el texto o la obra posmoderna es una estructura o flujo de signos que se resiste al significado**. Dentro del cine, un arte sujeto a las cotas de mercado más que cualquier otro, autores como David Lynch o Peter Greenaway son claros ejemplos de cómo en sus obras (especialmente en las de el segundo) el juego especular es casi infinito; se trata de obras que se refieren a otras obras, lenguajes y códigos estéticos cuyas resonancias provienen del mismo baúl del siglo XX y de la cultura occidental, entendida esta desde su eclosión en el Renacimiento hasta la actualidad. Sin embargo, si bien es cierto que la filmografía de Allen puede dar a cabida a varias interpretaciones, sería realmente complicado defender la idea de que su obra se resiste a la interpretación, ya que los temas de cada una de sus películas no están encriptados tras una suma de capas que huiría de la interpretación, antes bien, esta se muestra con claridad aunque de lugar a diferentes significaciones o lecturas.

Las emociones principales que caracterizan a la posmodernidad también sufren variaciones con respecto a las ya citadas del movimiento modernista, ya que como afirma Jameson (9): “Si las grandes emociones negativas del movimiento modernista eran la ansiedad, el terror, el ser-para-la-muerte y el *horror* de Kurtz, lo que define las “nuevas intensidades” de lo postmoderno (que también se han descrito en términos de

“mal viaje” y de esquizofrenia) se puede formular como una existencia dispersa, el desorden existencial y la continua distracción temporal de la vida posterior a los años sesenta.”⁸⁴

Allen hará del horror kurtziano uno de sus *motifs* principales para definir el tempo dramático de su película *Whatever it Works* (*Si la cosa funciona*), que sirve de base, junto a *Annie Hall*, al presente estudio. Boris exclamará “¡the horror, the horror!” en uno de sus célebres monólogos a lo largo del filme. Jameson parece ponerle voz a las pulsiones principales del inconsciente de Boris (la ansiedad, el terror, el ser-para-la-muerte y el *horror* de Kurtz). La película, a pesar de su tratamiento cómico, contiene dos intentos de suicidio del protagonista que es incapaz de controlar sus crisis de ansiedad. ¿Hay deuda mayor para con el movimiento modernista? Sin duda “el mal viaje” o la esquizofrenia no figuran, por mucho que se mire al detalle la filmografía del director, como temas principales de la obra alleniana. A lo sumo podemos recordar la escena en la que el *alter ego* de Allen, (Alvy Singer en *Annie Hall*) es incapaz (debido a su hipocondría y a su obsesión por la salud) de esnifar una raya de cocaína: acaba estornudando sobre ella para estupefacción del resto de los personajes e hilaridad de la escena.

Anteriormente, habíamos mencionado a Jacques Derrida y su lucha contra el logocentrismo dentro de la filosofía occidental. El filósofo francés arranca la filosofía de la raíz lingüística en la que la tradición occidental la había situado desde Aristóteles y Platón. Esta descentralización de la filosofía en aras del cine –al que no podemos dejar de considerar como un lenguaje de masas– es un rasgo que convertiría a Allen, a su pesar (siempre ha rechazado esta etiqueta), en un filósofo o pensador que se sirve de un medio popular, el cine, para plantear preguntas y suscitar reflexiones en el espectador.

De esta forma Allen, que parece no tomarse demasiado en serio la filosofía, se distancia (gracias a la sintaxis cinematográfica) del elitismo logocentrista característico de gran parte de la modernidad y plantea cuestiones filosóficas de orden moral que nos llevan a preguntarnos: qué es la muerte, por qué somos desgraciados cuando no hay razón

⁸⁴ *Op. cit.*, pág 143-144.

objetiva para serlo, si vivimos nuestra propia vida o la que nos han impuesto⁸⁵, si el dinero da la felicidad (*Granujas de medio pelo*, 2000), si merece la pena vivir tras haber cometido un crimen si no existe posibilidad de confesión (*Match Point*, 2005), si la búsqueda de la verdad da la felicidad (*Poderosa Afrodita*, 1995), si puede la inteligencia humana llegar a controlar totalmente la multiplicidad de elementos que se cruzan en nuestra vida (*Whatever it Works*, 2009)... y muchas más preguntas que la filosofía ha abordado desde que Heráclito se planteó si era posible bañarse dos veces en el mismo río.

Ahora bien, si la filosofía consiste en plantear preguntas que atañen a nuestra vida práctica (Michael Onfray) Woody Allen sería, desde una perspectiva posmoderna una especie de “filósofo”. Se puede alegar que el cine de Woody Allen, como casi todo el cine de hoy en día, está sujeto a las condiciones que la industria cinematográfica impone y que por ello nunca podría considerarse un medio serio para plantear “las grandes cuestiones” pues carecería de la profundidad necesaria de la filosofía seria proveniente de la tradición lingüística. Pero si tenemos en cuenta que en otros medios artísticos se ha demostrado que la poesía, por ejemplo, puede encontrar también su marco expresivo en la interacción entre los objetos y las palabras (un camino que Marcel Duchamp abrió a principios del siglo XX con obras que combinaban escultura, literatura, pintura y ciencia) Woody Allen podría ocupar un lugar (modesto o no) entre los pensadores actuales. Si mirásemos a Deleuze desde la perspectiva de Jameson la posibilidad de que el cine pueda ser el soporte de una nueva forma de hacer filosofía estribaría en que “su filosofar concreto nada tiene que ver con el modo en que una película podría *ilustrar* un concepto filosófico, porque los conceptos filosóficos del cine son, precisamente, conceptos cinematográficos, y no ideacionales o lingüísticos”.⁸⁶

Aunque la industria del cine y la del espectáculo imponen a las obras teatrales y cinematográficas serios límites (nos referimos a Broadway y a Hollywood respectivamente) Allen comprende, desde muy joven, las leyes del mercado en las que un agente no le conseguirá un contrato a un escritor si este no es capaz de escribir chistes “eficaces” para que el humorista que los cuente haga reír a una audiencia que

⁸⁵ Eduardo Punset señala a este propósito el concepto que la comunidad científica ha acuñado como “recurso a la memoria grupal”. (Punset, 2005: 241).

⁸⁶ (Jameson, 1996: 151).

espera, ya sea en Las Vegas o en una cadena de hoteles judía, pasar un buen rato y sentir que el dinero que ha pagado por la cena y el espectáculo ha merecido la pena. Allen, consciente de este hecho, sabe que sólo logrará “proteger” su obra como director-escritor si consigue una total independencia creativa con respecto a los productores de la película. La presencia del **mercado** está, de forma indirecta (la mayoría de sus filmes se desarrollan en Nueva York) presente en todo su cine; o, quizás, sería más adecuado decir que la vida que llevan el 90% de los personajes de Allen, sea cualesquiera el nivel cultural de estos, es (crisis existenciales aparte) la de una clase media-alta acomodada ajena a un hipotético sentimiento de culpa por poseer un dinero que les permite llevar un alto nivel de vida.

Aunque el modernismo compartía, por lo general, su hostilidad hacia la tecnología (a pesar de la celebración que los futuristas hicieron de la misma) por lo general la posmodernidad se muestra unánime en su celebración del mercado, lo cual puede generar contradicciones interesantes como ocurre con la obra *For the love of God* (2007), del artista Damien Hirst. Esta obra plástica es un *vanitas* que consiste en una calavera hecha en un molde de platino con 801 diamantes sin defecto incrustados en la misma, cuyos semas son la ironía religiosa, lo metadiscursivo (lo que una obra de arte vale en el mercado del arte y lo que vale en sí como obra) y el ontológico-existencial (el recordatorio firme de la inminencia de la muerte para todos, ricos o pobres, felices o desdichados).

Allen, por su parte, escoge el marco de la clase acomodada para contar sus historias porque, como él mismo ha dicho, es el que mejor conoce y el que le sirve para plasmar las preocupaciones propias de su mundo interior, como la relación con el sentimiento de culpa, el sexo, la moral y la muerte. Además de esto, su interés por la tecnología es escaso. Los móviles aparecen a duras penas en sus últimas películas, no hay rastro de internet ni tampoco de ordenadores. En el documental que Robert B. Weide dirige sobre la biografía del director podemos verle escribiendo en la misma máquina Olympia que compró a los 16 años y utilizando un sistema basado en unas tijeras y unas grapas para hacer las correcciones pertinentes en el texto mecanografiado.

No es difícil relacionar el conflicto con la tecnología con la adscripción de gran parte de los modernistas al primitivismo y su idealización de las culturas hasta entonces más

bien remotas. Antes habíamos señalado que el desbloqueo de la energía humana era patrimonio del genio modernista. Las instituciones académicas habían mitificado estos esfuerzos de genio (las improvisaciones de Picasso, el *action-painting* de Pollock o el trance de la danza de Mary Wigman⁸⁷) lo cual creó una distancia con el espectador, lector o consumidor de cultura que se sentía deslumbrado frente a un talento que sólo unos pocos elegidos parecían poseer. Lo que llegó después, como señala Jameson, sería “**el alivio de lo posmoderno**: se erradicaron los diversos rituales modernistas y se le franqueó el acceso a la producción de la forma a todo aquel que quisiera darse el gusto, pero pagando el precio que esta impone; esto es la destrucción preliminar de los valores formales modernistas (ahora considerados “elitistas”), así como de categorías afines fundamentales como las de obra o sujeto”.⁸⁸

Marcel Duchamp, a pesar de engrosar las listas del modernismo, tanto por edad como por haber pertenecido al movimiento dadaísta, se erige en el precursor de la destrucción de las categorías de obra y sujeto. Su obra *La fuente* (1917) presenta un urinario masculino inclinado 90 ° con respecto a la vertical correspondiente a su uso práctico. La obra, expuesta en la exposición de 1917 de la Sociedad de Artistas Independientes, es un *ready-made* de los muchos que se harían a partir de entonces. *Objetos ya fabricados* y cuya función no es, en principio, la de ser una obra de arte. Este *objet trouvé* (objeto encontrado) pone los cimientos de los que la posmodernidad se sirve para cuestionar el concepto de obra y sujeto, lo cual daría lugar a la corriente conceptual en el arte contemporáneo y sería el precedente de obras como *4' 33''*, pieza musical-performativa escrita por John Cage que sitúa al espectador como elemento fundamental de la obra que no estará completa hasta que este participe de ella.

Para Allen, sin embargo, la categoría de obra es sagrada y la figura del **genio** está presente en varias de sus películas. El Boris de *Whatever it works*, está dotado de la

⁸⁷ “Asombraba a los espectadores la impresión de trance o sonambulismo producida por el grupo de Wigman –impresión debida tanto a la “frenética energía nerviosa, lindante en la alucinación”, como a las miradas fijas y la rigidez de máscara de los rostros–, y algunos describieron lo que estaban presenciando como las “visiones y obsesiones espectrales de una pesadilla”. Las descripciones de la “violencia espasmódica” de estas presentaciones también insisten en la total absorción del danzante y la falta de toda simulación, cualidades que pueden aplicarse, asimismo, al actor expresionista, ya que los movimientos y los gestos corresponden tan de cerca a los del estilo extático de actuar”. (Innes, 1992: 63).

⁸⁸ (Jameson, 1996: 239-240).

cualidad del visionario, aquel que ve “*the whole picture*”, como el propio Boris dirá varias veces a lo largo del filme.

Esta capacidad para ver más de allá de la realidad de los “gusanos” (así llama Boris al resto de la población que no comparte su cociente intelectual) le impide adaptarse a los cauces de la vida social más elemental, aquellos que discurren por la funcionalidad de las cosas cotidianas y que deben resolverse día a día para lograr una cierta integración social: las relaciones de amistad, las laborales y, sobre todo en el caso de Boris, las amorosas. Boris se muestra altivo, arrogante, superior y despectivo con aquellos que no son como él (o sea, el resto de la sociedad), pero el espectador puede llegar a perdonar sus faltas y debilidades cuando Boris queda en evidencia nada menos que ante la vida, ya que ni siquiera un genio como él –capaz de hablar con soltura acerca de la teoría de las cuerdas y la física cuántica– escapa a la imprevisibilidad de los acontecimientos de la vida. Esto le lleva a admitir que el factor azar en la vida es determinante, que esta no se puede controlar y que, por lo tanto, siempre que uno tenga ocasión de pasar un buen rato en la vida y de dar amor debe hacerlo... “si la cosa funciona” (*Whatever it Works*).

Por último y para cerrar esta comparativa sobre cuyo eje se inscribe la obra alleniana en relación a la polaridad Modernidad-Posmodernidad, es importante destacar un cierto sentimiento de superioridad que la cultura modernista manifestó para con sus contemporáneos. Haciendo gala de otra de sus contradicciones el Modernismo se dejó llevar por la certeza de saberse distinguido, diferente y *adelantado a*. Aquellos que no figuraban en su nómina (pueblos subdesarrollados, sociedades de otras culturas y primitivismos varios) quedaban fuera del club. No obstante el resquebrajamiento del canon occidental (que autores como Harold Bloom apenas consiguen apuntalar pese a sus denodados esfuerzos) va a crear las fisuras o grietas (términos estos que tanto gustan a los artistas de la posmodernidad) que permita a *los sin voz* tener una propia –sea cualesquiera el estatus de estos en lo que se refiere a cultura, nivel social o económico–.

El arte se desacraliza, occidente mira sus pústulas bajo el maquillaje y, tras la Segunda Guerra Mundial, afloran los discursos del emigrante, el extranjero, el loco y el lumpen, lo *queer* y lo postcolonial, los derechos de la mujer y las minorías étnicas. Es la apertura hacia la otredad (11) que filósofos como Michel Foucault tan bien representa. Frente a

estas partículas elementales que parecen flotar en una *multicivitas* global, la obra de Allen parece quedar suspendida, con sus preocupaciones narcisistas de clase media ilustrada, en un éter confuso y brillante con el que a pesar de todo interactúa.

3. OBRAS CINEMATOGRAFICAS RELATIVAS AL TEMA DE ESTUDIO

3. 1. Justificación de la pertinencia de los objetos de estudio relativos al análisis

En la tradición teatral occidental y europeo (el teatro del **Barroco** español, el teatro clasicista francés o Shakespeare) era usual para los actores recitar **monólogos** de gran extensión que si bien, desde el punto de vista narrativo no eran extradiegéticos, desde el punto de vista dramático sí que **interrumpían la acción** y para muchos el ritmo y la verosimilitud de la obra. No es de extrañar que el **Naturalismo** aborreciese los delirios barrocos y artificiales que este recurso propiciaba al atentar contra “la verdad de la vida”, ya que, como sabemos, nadie se pone a hablar solo en la vida cotidiana, salvo, que este loco o sufra algún tipo de alteración.

Nuestro interés, en este estudio, se centra en el análisis del uso de este recurso por parte de Woody Allen en las películas *Annie Hall* o *Whatever it Works*.

Veremos cómo se relaciona el uso de este recurso formal con el anteriormente mencionado de la **parábasis**, el aparte o el comentario (Derrida) y en qué lugar de la tradición cultural se ancla Allen a la hora de utilizar dicho recurso.

Analizaremos la carrera de Woody Allen como humorista de club, monologuista o *stand-up comedian*, e indagaremos en el teatro de variedades que en los años treinta y cuarenta (años de la infancia del autor) era una de las formas de entretenimiento más habituales y más populares en Estados Unidos. Para ello entraremos someramente en los orígenes del **vodevil** norteamericano, el período que va desde 1880 hasta los primeros años treinta y en el *Minstrel show* de 1840, el corazón de lo que en la actualidad se conoce como el *show bussines*.

Parábasis y monólogo:

Aunque el origen y uso de la **parábasis** y el **monólogo** es fundamentalmente literario y teatral su presencia en la obra cinematográfica de Woody Allen es habitual. La parábasis y el monólogo condicionan la recepción y composición de las dos obras a estudiar, a saber, *Whatever it Works* y *Annie Hall*.

En el teatro, al igual que en el cine, los actores pueden actuar como si el público no les estuviese viendo (lo que era habitual en la época de Antoine y el Naturalismo) o **interrumpir la acción dramática y dirigirse directamente al público** para provocar en él una reflexión sobre el marco diegético en cuestión u otros aspectos relativos al contexto socio-político de la época (lo que era habitual en el las comedias de Aristófanes y en la obra dramática de Bertolt Brecht).

Los recursos citados, de los que Allen hará un uso notorio en parte de su filmografía, serán moneda de cambio habitual para la escena teatral (no así para el cine) desde los tiempos de Aristófanes hasta llegar a la escena actual (posmoderna en sus orígenes y posdramática en la actualidad) que convierte al público en un elemento fundamental para la propia obra.

3. 2. Objetos principales de estudio

3. 2. 1. Annie Hall. Ficha técnica. Argumento

Reparto:

Alvy Singer	Woody Allen
Annie Hall	Diane Keaton
Rob	Tony Roberts
Allison	Carol Kane
Tom Lacey	Paul Simon
Periodista de	
Rolling Stone	Shelly Duvall
Robin	Janet Margolin
Mamá Hall	Colleen Dewhurst
Duane Hall	Christopher Walken
Papá Hall	Donald Symington
Abuela Hall	Hellen Ludlam
Padre de Alvy	Mordecai Lawner
Madre de Alvy	Joan Newman
Alvy niño	Jonathan Munk
Tía de Alvy	Ruth Volner
Tío de Alvy	Martin Rosenblatt
Joey Nichols	Hi Ansel
Tía Tessie	Rashel Novikoff
Hombre en la	
cola del cine	Russell Horton
Marshall McLuhan	Marshall McLuhan
Dorrie	Christine Jones
Miss Reed	Mary Boylan

Janet	Wendy Cirard
Traficante	
de cocaína	John Doumanian
Hombre primero	
ante el cine	Bob Maroff
Hombre segundo	
ante el cine	Rick Petrucelli
Taquillera	Lee Callahan
Dr. Filcker	Chris Gampel
Dick Cavett	Dick Cavett
Oficial de marina	Mark Leanrd
Cómico en la	
sala de audición	Dan Ruskin
Jerry	John Glover
Agente de	
Los cómicos	Bernie Styles
Cómico	Johnny Haymer
Maharishi	Ved Bandhu
Policía en	
Los Ángeles	John Dennis Johnston
Amiguita de	
Tom Lacey	Lauri Bird
Producción	Jack Rollins y Charles H. Joffe
Distribución	United Artists
Productor ejecutivo	Robert Greenhut
Director	Woody Allen
Guión	Woody Allen y Marshall Brickman
Director	
de fotografía	Gordon Willis

Escenografía	Mel Bourne
Figurines	Ralph Lauren
Secuencias de animación	Chris Ishii
Montaje	Ralph Rosenblum
Reparto	Juliet Taylor
Ayudantes de dirección	Fred T.Gallo y Fred Blankfein
Canciones	<i>Seems like old times.</i> (Letra: John Jacob Laeb. Música: Carmen Lombardo.)
	<i>It had to be you.</i> (Letra: Gus Kahn. Música: Isham Jones.)

Argumento:

Alvy Singer es un dramaturgo, guionista y humorista que vive en Manhattan. Es el protagonista de la historia y el narrador, papel que desempeña tanto dirigiéndose directamente al espectador como con el recurso de la voz en *off*.

La película parte de la ruptura de Alvy con la que fue su pareja, Annie, mediante un *flashback* que recorre toda la película. Este es el punto de partida para que Alvy exponga su propia historia al público.

Alvy comienza mostrando, en un primer nivel narrativo, un episodio de su infancia: el momento en el que descubre a las mujeres. Su falta de sintonía con la sociedad en la que vive parte de este hecho. Alvy indaga en su pasado familiar dos veces más a lo largo del *film*: cuando invita a Annie y a Rob (su mejor amigo) a recordar su pasado, y cuando compara su familia judía con la de Annie, la típica familia *wasp* estadounidense.

Su descontento se hace notorio en muchas de las escenas que vive con Annie (que se muestran de forma no lineal durante toda la película): discute con desconocidos en la cola de un cine a los que tacha de imbéciles, relata los episodios de crisis de pareja que tuvo con las dos mujeres que precedieron a Annie, incluye momentos clave de su vida artística, entra en crisis con su propia labor como profesional del humor, y muestra su misantropía a la hora de entrar en el mundo de Annie —ya sea cuando ha de conocer a su familia o cuando ella intenta que Alvy se anime en un viaje a Los Ángeles—. Alvy intenta educar a Annie recomendándole cursos y lecturas, pero no puede soportar que esta tenga una vida propia y acaba teniendo celos.

Todos estos episodios se alternan con un segundo nivel: el los momentos dulces en los que desarrolla su relación con Annie mediante referencias románticas al momento en el que ambos se conocieron, sus paseos, citas y encuentros sexuales.

El tercer nivel es el de la fábula descompuesta en pequeños episodios mezclados con los dos niveles anteriores: la primera ruptura con Annie, la crisis en la que Alvy cae

después, el reencuentro con Annie, su posterior ruptura y el intento de Alvy de que la relación vuelva a funcionar para lo cual va a buscarla a Los Ángeles, ciudad que detesta.

Finalmente, Alvy narra el reencuentro con Annie tiempo después de su ruptura definitiva. Extrae sus propias conclusiones sobre la fábula y las comparte con el espectador.

3. 2. 2. *Whatever it works.* Ficha técnica. Argumento

Ficha técnica:

Larry David	Boris
Adam Brooks	Amigo de Boris
Lyle Kanouse	Amigo de Boris
Michael McKean	Amigo de Boris
Clifford Lee Dickson	Chico de la calle
Yolonda Ross	Madre del chico
Carolyn McCormick	Jessica
Samantha Bee	Madre ajedrez
Conleth Hill	Brockman
Marcia DeBonis	Chica en el restaurant chino
Evan Rachel Wood	Melody
John Gallagher Jr.	Perry
Willa Cuthrell	Chica del ajedrez (como Willa Cuthrell Tuttleman)
Nicole Patrick	Amigo de Perry's
Patricia Clarkson	Marietta
Henry Cavill	Randy
Olek Krupa	Morgenstern
Ed Begley Jr.	John
Christopher Evan Welch	Howard
Jessica Hecht	Helena
Lindsay Michelle Nader	Voz televisiva
Armand Schultz	Voz televisiva

Steve Antonucci	Vendedor de mercado
Marc Alan Austen	Dueño de la galería de fotos
Julie Basem	Camarera
Kenneth Edelson	Invitado de la galería
Gabriel Nussbaum	Asistente al concierto
Chris Nuñez	Asistente al concierto
Quincy Rose	Chico de la playa
Robin Rose Singer	Roquero

Produced by

Producer	Letty Aronson
Executive producer	Brahim Chioua
Co-executive producer	Charles H. Joffe
Executive producer	Vincent Maraval
Co-producer	Helen Robin
Co-executive producer	Jack Rollins
Producer	Stephen Tenenbaum

Cinematography by	Harris Savides
Film Editing by	Alisa Lepselter
Casting by	Ali Farrell
	Laura Rosenthal
	Juliet Taylor

Production Design by	Santo Loquasto
Art Direction by	Tom Warren
Set Decoration by	Ellen Christiansen
Costume Design by	Suzy Benzinger

Makeup Department

Key hair stylist	Robert Fama
Hair stylist	Gail McGuire
Makeup artist	Linda Melo
Key makeup artist	Rosemary Zurlo

Sound Department

Production sound mixer	Gary Alper
Foley engineer	Ryan Collison
Re-recording mixer:	
Sound One Corp.	Lee Dichter
Boom operator	Pete Fonda
Foley editor	Matthew Haasch
Supervising sound editor	Robert Hein
Sound consultant: Dolby	Thomas Kodros
Dialogue editor	Sylvia Menno
Sound effects editor	Glenfield Payne
Foley artist	Jay Peck
Cable person	Jason Stasium
Sound effects editor	Damian Volpe
Sound editor	David Wahnnon

Visual Effects by

Visual effects supervisor	Randall Balsmeyer
Digital opticals producer:	
Technicolor, NY	Dana Bloder
Compositing supervisor:	
Big Film Design	J. John Corbett
Digital compositor	Charles Lapage

Digital opticals:

Technicolor, NY Jesse Morrow

Digital compositing:

Big Film Design David Piombino

Visual effects producer:

Big Film Design Adrienne Winterhalter

Argumento:

La película se inicia con la historia de Boris narrada por él mismo. En ella describe los motivos que le llevaron a una crisis personal que desembocó en un intento de suicidio, un divorcio y la pérdida del estatus profesional, ya que pasa de ser una de las mentes más prometedoras del mundo de la física, eterno candidato al Nobel, a un misántropo existencialista que se gana la vida dando clases de ajedrez a niños sin talento y vive en una casa humilde.

Un día, de regreso a casa, se encuentra con una joven llamada Melody que viene del sur de Estados Unidos huyendo de la vida de provincias y de una madre opresiva. La chica convence a Boris para que le dé alojamiento mientras encuentra un trabajo y se sitúa en Nueva York a lo que Boris accede de mala gana. El tiempo va pasando y lo que empieza siendo una relación tensa deviene en pareja y matrimonio. Boris se convierte en el Pigmalión de una chica ingenua que aprende a ver el mundo a través de sus ojos, lo que le proporciona un cierto equilibrio hasta que llega Marietta, la madre de Melody, que acaba de dejar a su marido y viene en busca de su hija.

La madre representa los valores del sur de Estados Unidos más estereotipados y cerriles (el *tea party*, la religión y la mujer como mero objeto decorativo), lo cual entra claramente en conflicto con el ateísmo de Boris y su pensamiento libre y provocador. Sin embargo, la llegada de este personaje, que desaprueba claramente el matrimonio de su hija con un hombre que aparte de lo dicho es 30 años mayor que Melody, es la causa de que Melody conozca a Randy, un actor joven y guapo que se enamora enseguida del

encanto y la pureza de la joven sureña. Este hecho lleva, inevitablemente, a la ruptura de la relación entre Melody y Boris.

Por otro lado, Nueva York ha obrado una profunda transformación en Marietta gracias al círculo de amigos de Boris, un fotógrafo y un profesor de filosofía. Paulatinamente va dejando atrás sus férreos valores conservadores y empieza a interesarse por la fotografía artística y los *ménage à trois*, que practicará fogosamente con sus nuevos amigos. Repentinamente, y justo cuando Marietta va a asistir a la inauguración de una exposición de sus propias fotografías en una galería de Manhattan, se presenta John, su marido, que no reconoce a la persona en la que Marietta se ha convertido. Este descubrimiento le lleva a hundirse en el alcohol en un bar en el que conoce a un hombre al que le confiesa que en realidad lo que a él siempre le han gustado han sido los hombres, pero que su educación sureña nunca le había permitido reconocer esto. El confesor, Howard, resulta ser gay y se convertirá en la pareja del recién salido del armario.

Paralelamente, Boris intenta suicidarse por segunda vez en su vida debido a la ruptura con Melody. Su “mala” suerte le lleva a caer encima de una mujer –Helena, vidente de profesión– de la que acabará enamorándose.

Llega el fin de año y los personajes alcanzan un final tan festivo como sólo una comedia que se precie puede ofrecer: las cuatro nuevas parejas (Boris y Helena, Melody y Randy, John y Howard, y Marietta y sus dos amantes) –al más puro estilo del Shakespeare de *El sueño de una noche de verano* o de las comedias áureas de Lope de Vega– celebran la vida y el amor, y Boris cierra la historia con su mensaje principal: siempre que tengas la oportunidad de dar amor y de pasar un buen rato en la vida, si la cosa funciona (*Whatever it Works*), adelante.

4. EL ESTADO DE LA CUESTIÓN (*Status quaestionis*)

4. 1. Estudios principales sobre Woody Allen. Investigaciones sobre el hecho dramático en su obra

Decir que siempre quisimos saberlo todo sobre Woody Allen y que nunca nadie se atrevió a contestarnos sería a día de hoy –cuando estamos ya cerca del año 2016 y el director neoyorquino ha trascendido la figura del cineasta para convertirse en un icono que pulula entre los vestigios de la alta cultura y la cultura de masas– una falacia.

Pocos autores ha habido que en vida hayan disfrutado de una razonable mezcla entre éxito inmediato y prestigio. De lo primero dan fe los ingresos económicos, los premios⁸⁹ internacionales y el dinero recaudado con sus películas; de lo segundo, la cantidad de bibliografía publicada acerca del cineasta de Brooklyn.

Ha habido desde libros como *Lo que Sócrates diría a Woody Allen* (Espasa libros, S.L.U, 2004) –que han aprovechado la popularidad del nombre del cineasta para abordar problemas éticos tales como el amor, la felicidad, el azar, la falta de voluntad o el advenimiento de la muerte para relacionarlos con las principales ideas de Sócrates, Kant, Nietzsche y Platón– hasta libros que utilizan la obra de Woody Allen como pretexto para hacer un análisis pormenorizado del significado de la experimentación formal en el campo cinematográfico.

⁸⁹ Woody Allen ha obtenido el Óscar de la Academia de Hollywood cuatro veces: en 1977 recibe dos estatuillas de la Academia de Hollywood por el mejor guión original y la mejor dirección con la película *Annie Hall* y en 1986 el Óscar al mejor guión original por *Hannah y sus hermanas*; en 2011 recibe su último Óscar hasta la fecha por *Midnight in Paris*. Por otro lado, la British Academy of Film and Television Arts (BAFTA) le otorga los siguientes premios: mejor guión original por *Manhattan*, 1979; mejor guión original por *Broadway Danny Rose*, 1984; mejor guión original por *La Rosa púrpura de El Cairo*, 1985; mejor director y mejor guión original por *Hannah y sus hermanas*, 1986; mejor guión original por *Maridos y mujeres*, 1992; y el BAFTA honorífico en 1997. Obtiene además dos Globos de Oro: uno al mejor guión por *La rosa púrpura de El Cairo* en 1986 y otro, de nuevo al mejor guión, por *Midnight in Paris* en el año 2012. En España recibe dos premios Goya en dos ediciones consecutivas en la categoría de mejor película europea: el primero por *Macht Point* en el año 2005 y en la misma categoría por *Scoop* en el año 2006. Finalmente, la Academia de Cine Español vuelve a concederle otra estatuilla en la categoría de mejor guión original por *Midnight in Paris* en el año 2011.

También el humorista que ha sido Woody Allen ha servido para establecer un paradigma humorístico de la misma dimensión que el que pudo llegar a constituir su impostado “tío artístico”, el también actor judío Groucho Marx. A este objetivo se acerca con bastante éxito el libro **Woody Allen. Filosofía del humor**, de Vittorio Hösle, en el que se aborda el humor desde una perspectiva filosófica y humanística que permite entender los orígenes y efectos de la risa en el ser humano. Como filósofo Hösle se apoya en Kierkegaard⁹⁰, uno de los pensadores referenciales de Allen, para exponer y analizar la ecuación constituida por la risa y la seriedad, que será tan cara a la obra de Allen.

Otra vertiente que ha generado nuestro autor ha sido la del biografismo y aunque hay varias biografías escritas sobre él las más notables y profundas –referencia imprescindible para este y tantos estudios sobre Woody Allen– es **Woody Allen. Biografía**, de Eric Lax. Escritor, especializado en biografías (ha trabajado sobre la figura de Paul Newman y ha entrevistado a personajes de la comedia tan notables como Groucho Marx) ha acompañado a Allen desde principios de los años setenta hasta convertirse en el escritor de confianza del realizador norteamericano. **Conversaciones con Woody Allen** es hasta la fecha su último libro sobre el cineasta. En él se analizan a conciencia el trabajo sobre el guión, la interpretación de los actores, la elección de la banda sonora, el montaje, los directores de fotografía con los que ha trabajado, la dirección de arte, el guión y diversos avatares de la producción de cada una de sus películas.

Son también clásicos del tema los libros de autores como **Sam B. Girgus**, profesor de literatura en la Universidad Vanderbilt, cuyos análisis sobre la filmografía del director judío en **El cine de Woody Allen** (Ed. Akal, Madrid, 2005) son a día hoy pertinentes si se quiere entender el cine de Allen desde una perspectiva más erudita y enmarcada

⁹⁰ “La seriedad mira a través de lo cómico, y cuanto más profundamente se alza desde abajo tanto mejor, pero no interviene. Naturalmente no considera lo que quiere ser serio, pero sí puede ver lo que de cómico hay en ello. De este modo lo cómico depura lo patético, y viceversa, lo patético da énfasis a lo cómico. Por eso, lo más devastador sería una concepción cómica configurada de tal modo que secretamente actuase en ella la indignación, pero sin que, de pura risa, nadie lo notara. La *vis cómica* es el arma que exige mayor responsabilidad, y por eso tan sólo está sustancialmente a disposición de quien posea el *pathos* correspondiente. Quien por ejemplo sepa dejar en ridículo a un hipócrita, también podrá aplastarlo con su indignación. En cambio, el que quiera emplear la indignación y no posea la correspondiente *vis cómica* sucumbirá fácilmente a la declamación y resultará cómico él mismo. Søren Kierkegaard. *Estadios en el camino de la vida*, “¿Culpable? ¿No culpable?”, 7 de junio a medianoche”. (Hösle, 2002: 11).

dentro de la tradición de los estudios culturales. Este fue uno de los primeros libros que se ocuparon en profundidad de la figura del director confiriéndole una posición de *auteur* o cineasta serio. Para Girgus el concepto de autoría, desde Allen, se modifica desde una perspectiva crítica y cultural. Se trata de una conciencia, de una voz que modifica notablemente aspectos y temas que, de alguna forma se habían estandarizado dentro del cine que ha precedido a Allen, como por ejemplo: la temática, la ideología, el género, la construcción de los personajes, el tratamiento del sexo o el concepto de autoría.

También es notorio el hincapié que Girgus hace en la vida privada de Allen y cómo esta, en su opinión, influirá en el cine que realizará tras el escándalo que supuso la acusación de pederastia lanzada por **Mia Farrow**, su pareja hasta 1992, que acusaba a Allen de haber mantenido relaciones sexuales con la hija adoptiva de ambos (Soon-Yi, pareja de Woody Allen en la actualidad). El profesor sostiene que este hecho haría que Allen cambiase el rumbo de su cinematografía —a pesar de sus esfuerzos por separar su vida privada de su vida pública— llevando al autor a una posición relativista y posmoderna en cuanto a su ética y a un realismo sensual alejado de la sensibilidad y del sentido de la moral que sus primeras películas tuvieron. Es notable también su capacidad para penetrar en los aspectos más detallados de su filmografía, en los mundos perdidos de Woody Allen o lo que el estudioso llama “ser prisionero del aura”. Girgus se centra en aspectos tales como: la reconstrucción y revisión en sus películas, el deseo y la narratividad en *Annie Hall*, la ansiedad posestructuralista en *La rosa púrpura de El Cairo*, en la figura de Dios y en los diversos aspectos morales y de pensamiento que atraviesan la obra *Desmontando a Harry*.

No todos los estudios sobre la obra del autor de *Whatever it Works* son, por decirlo de algún modo, reverenciales o conciliadores. Existen libros como Woody Allen, de **Florence Colombani** en los que la autora no evita entrar en una polémica que siempre ha perseguido al cineasta: la de si es ajeno al mundo exterior o si por el contrario sus obsesiones pueden funcionar como un **espejo** para el espectador. En esta obra, Allen es retratado como un virtuoso de la comedia y un creador de tragedias inspirado, un inventor de formas y un creador arriesgado. Colombani también profundiza en ciertas constantes temáticas del director tales como: lo absurdo encarnado en la conciencia

humana, la tentación del suicidio y la representación de la felicidad en la figura del amado.

Nosotros, en este estudio, nos hemos apoyado en las obras y los campos de estudio que a nuestro juicio resultan más relevantes para indagar en los aspectos puntuales que constituyen nuestro estudio: la parábasis, el monólogo y la *stand-up comedy* en la obra cinematográfica de Woody Allen.

La estética, el análisis cinematográfico, la semiología, los estudios culturales, la narratología, los estudios teatrales, la teoría literaria, la retórica y la historia del cine serán las principales áreas de conocimiento sobre las que se apoye este estudio.

No obstante, este trabajo no puede dejar de sobrevolar de forma marginal otros aspectos que se hallan implícitos en la obra de un autor en el cual convergen diversas fuerzas o vectores artísticos, culturales y sociales representativos del siglo XX y de la tradición que le precede, como son: el religioso (el judaísmo), el científico (Freud y el psicoanálisis), el artístico (el diálogo entre la modernidad y la tradición que la precede), la experimentación técnica, el factor espectacular (Estados Unidos como matriz de lo que hoy entendemos, recordando a Guy Debord, como el pilar y el referente de la sociedad del espectáculo), el filosófico (en especial las corrientes existencialistas europeas), el moral (en lo que se refiere a los problemas a los que el sujeto moderno se enfrenta en su vida diaria) y el cultural (el humor judío como mecanismo relacional de supervivencia en el medio).

4. 2. Aportaciones del presente estudio al campo científico en el que se circunscribe.

Esta tesis pretende aportar al campo del conocimiento lo siguiente:

Una mirada transversal sobre el cine, el teatro, la literatura y ciertos subgéneros escénicos. Indagar en los orígenes literarios y teatrales existentes en la obra cinematográfica de Woody Allen. Señalar de qué forma operan los elementos relativos a

las disciplinas citadas. Dónde, cuándo y cómo se hibridan los elementos analizados. Qué función tienen estos elementos en las obras analizadas. Examinar la influencia del coro griego en la obra alleniana.

4. 3. Breve descripción de la metodología relativa al presente estudio

En lo que se refiere al estudio en sí nos vamos a apoyar en el análisis de los aspectos formales y estructurales de la cinematografía alleniana que subvierten, condicionan o tergiversan, de algún modo, la recepción habitual de la obra cinematográfica. Nos referimos, en especial, a los recursos formales que Woody Allen usa en algunas de sus películas y que juegan con los aspectos diegéticos, extradiegéticos e, incluso, homodiegéticos de la narración cinematográfica.⁹¹

Nos interesa la observación empírica y el análisis funcional y estructural de este tipo de recursos que alteran el curso habitual de la recepción, por parte del espectador, de la obra cinematográfica. Por este motivo nos apoyaremos, en el presente estudio, en todas aquellas disciplinas que nos conduzcan a un análisis hermenéutico óptimo del objeto a estudiar, a saber, la teoría literaria, la teoría cinematográfica, la narratología, la ciencia semiótica y la estética.

Para ello nos valdremos, principalmente, del método empírico-analítico para observar, mediante una medición rigurosa de los elementos analizados, las relaciones que estos establecen entre sí.

A este respecto, hay dos recursos formales fundamentales (parábasis y monólogo) y un género (la *stand-up comedy*) que activan el análisis relativo a esta tesis. Estos elementos inciden directamente sobre los aspectos relativos al marco diegético y a la recepción que del mismo tiene el espectador.

⁹¹ Cfr. Genette en (Chatman, 1990: 166).

Parábasis, monólogo y *stand-up comedy* son términos “bastardos” con respecto al medio cinematográfico. Pertenecen a dos artes milenarias que han influido notablemente, en lo que a la estructura narrativa se refiere, sobre el cine: el teatro y la literatura; son advenedizos, préstamos útiles (o eso creemos, al menos) que la teoría literaria y estética tiene a bien hacernos para ayudarnos a desbrozar el campo narrativo en el que nos hallamos inmersos.

La parábasis, cuyo principal exponente fue el comediógrafo griego Aristófanes, surgió del teatro cuando los actores griegos –allá por el siglo V antes de Cristo– interrumpieron la acción principal y se dirigieron al público; el monólogo cobra forma literaria en la épica, el teatro y la novela, mientras que su primo-hermano, el narrador o el rapsoda, dirige sus pasos a través de la historia gracias a músicos, juglares, *storytellers*, artistas callejeros, trovadores y contadores de todas las épocas hasta devenir, a finales del siglo XIX en Estados Unidos, la semilla de lo que se conoce como uno de los mayores exponentes de la literatura oral contemporánea: la *stand-up comedy*.

En el otro extremo de la cuerda, un punto en el que convergen los tres elementos citados:

El público.

5. CONCEPTUALIZACIÓN DE LOS RECURSOS ESTILÍSTICO-FORMALES RELATIVOS AL PRESENTE ESTUDIO: PARÁBASIS, MONÓLOGO Y *STAND-UP COMEDY*

5. 1. LA PARÁBASIS. ESTUDIOS TEÓRICOS. (Luis Gil Fernández y José García López, Patrice Pavis, Heinrich Lausberg, Anne Ubersfeld, Francisco Rodríguez Adrados)

La parábasis está de forma implícita en varias obras cinematográficas de Woody Allen y, especialmente, en dos a las que el presente estudio se ciñe: *Whatever it Works* y *Annie Hall*.

Para una adecuada comprensión del alcance, uso y operatividad de dicho recurso en las obras citadas vamos a apoyarnos en las definiciones de parábasis que diferentes estudiosos de la filología, la semiótica y la teatrología han aportado a sus respectivos campos.

En este primer epígrafe acerca de la naturaleza y las diferentes funciones de la parábasis citaremos los fragmentos que, a nuestro juicio, son pertinentes para el posterior análisis de los objetos de estudio.

Los autores son los siguientes: Luis Gil Fernández, Jesús García López, Patrice Pavis, Heinrich Lausberg, Anne Ubersfeld y Francisco Rodríguez Adrados.

5. 1. 1. PARÁBASIS. Definición del término parábasis. (Según Patrice Pavis)

Patrice Pavis, en su obra *Diccionario de teatro* nos ofrece una primera definición de la parábasis.

En primer lugar da cuenta de su origen etimológico (palabra griega para “**ponerse a un lado**”). Y posteriormente define el término:

“Parte de la comedia antigua griega (sobre todo la de Aristófanes) en la que el coro avanzaba⁹² **hacia el público** para exponerle, a través del corifeo, **las opiniones y las reclamaciones del autor y para darle consejos**”.⁹³

5. 1. 2. Definición de *aversio* y direccionalidad del discurso del orador clásico. (Según Heinrich Lausberg).

Heinrich Lausberg, por su parte, en su obra *Elementos de retórica literaria*, desarrolla la primera definición de Pavis teniendo en cuenta los aspectos físicos que conciernen a la figura del orador clásico:

“La *aversio* en el sentido más amplio **es una modificación de la perspectiva del curso del discurso** con respecto a los tres elementos de la situación-discurso: con respecto al orador, al objeto del discurso, al oyente”.⁹⁴

“*Aversio ad auditoribus.*

La desviación con respecto a los oyentes se llama *apostrophe* (*aversio*). El orador se dirige:

⁹² El factor proxémico es fundamental para entender el salto dimensional que se produce tanto en la oratoria clásica (cuando el orador cambia la dirección de su discurso) como en las diferentes parábasis que se dan en la filmografía de Allen.

⁹³ (Pavis, 1984: 325).

⁹⁴ (Lausberg, 1983: 217-218).

1. A la parte contraria, la mayoría de las veces presente. [...].
2. A personas ausentes: a) seres supraterranos [...], b) a personas imaginadas como presentes en la vida de la fantasía [...]. Aquí pertenece también la alocución a una persona que vive todavía, la cual cierra la enumeración de personajes históricos, así como la alocución que actualiza la situación-lector.
3. A cosas: a) a fenómenos geográficos y meteorológicos, b) Abstractos (libertad, ley...), c) a partes del cuerpo y del alma o a sus afecciones.
4. A colectivos.

Con el apóstrofe en el efecto patético y mediante la invocación a una persona diferente del público o a una cosa, está emparentada la *obsecratio*, que consiste en una réplica vehemente en una situación difícil”.⁹⁵

5. 1. 3. Función justificativa, crítica e ideológica de la parábasis en Luis Gil Fernández y Jesús García López.

Para poder entender cómo ese recurso propio de los oradores, *a priori*, puede llegar a cumplir ciertas funciones (justificativa, crítica e ideológica) dentro de una obra artística conviene observar el análisis de un caso concreto. Se trata de la obra de *Los caballeros* del comediógrafo griego Aristófanes de cuyo análisis, a cargo de Luis Gil y José García López, nos servimos:

“La parábasis propiamente dicha (vv. 507-546) **contiene una justificación personal del poeta y una ojeada crítica a sus predecesores**, Magnes, Cratino y Crates. El breve *pnigos* (vv. 547-550) **solicita el aplauso de los espectadores**. Lo introduce una extraña expresión “dadle escolta sobre los once remos” que Tomas K. Hubbard ha interpretado

⁹⁵ *Op. cit.*, pp. 221-222.

en el sentido recogido en una nota al texto. Que los caballeros portasen remos evidentemente se prestaría a un excelente *aprosdóketon*, daría color a la memorable descripción de los caballos marinos del *antipirrema* (vv. 595-610) y a la conversación de las *trirremes* de la segunda parábasis. **Anticiparía además visualmente el mensaje ideológico** que el poeta quiere transmitir en la parábasis. En una palabra sería un estupendo hallazgo. Pero no se acierta a comprender de qué manera podrían portar remos, los coreutas, a no ser que aparecieran cabalgando sobre ellos como si fueran caballos de juguete y mostraran aquí al público lo que en realidad eran estos. Pero ¿por qué precisamente once remos cuando el número de coreutas era más del doble?

El **mensaje ideológico** que Aristófanes quiere transmitir a sus conciudadanos se prepara con la oda (vv. 551-564) que contiene una **invocación** a Poseidón como dios a quien placen tanto las raudas *trirremes* como los corceles y las carreras de carros y que han mostrado su afecto a Formión, el más famoso de los almirantes atenienses. Con ellos se deja constancia de que los caballeros y el pueblo que empuña los remos en la flota tienen el mismo divino patrón y **se hace un llamamiento encubierto a la unión de las clases sociales atenienses**".⁹⁶

5. 1. 4. Estructura de la parábasis en Aristófanes. (Según Luis Gil)

Si considerásemos el epígrafe anterior sobre la parábasis una pintura flamenca del siglo XVII, y mirásemos dicha obra a través de la lupa de un especialista en restauración pictórica (si se nos permite esta libérrima analogía) veríamos, al acercarnos a la masa del ejército que compone la pintura, que hay un soldado que por su porte y armadura merecería, incluso, otro cuadro aparte. De esta misma forma, Luis Gil, en su obra *Aristófanes*, amplía, con su particular "lupa", el concepto de **parábasis** y nos ofrece un mapa detallado de este recurso atendiendo a su composición y a su morfología.

⁹⁶ (García López y Gil Fernández, 2000: 136-137).

Los puntos clave de la parábasis serían de este modo:

Las opiniones del autor de la comedia.

El carácter exhortativo de la parábasis.

La reivindicación de la posición social e ideológica del autor.

La presencia de la música en la parábasis.

La parábasis: entre el metadiscurso autorial y la ficción dramática.

La intertextualidad de la parábasis: las citas a Píndaro como una referencia a lo popular.

La posición del autor (Aristófanes) frente a la sociedad en la que vive (contemporaneidad de la comedia).

Y, finalmente, la interrupción de la acción dramática.

Veamos el fragmento del estudio del Gil en cuestión:

“En un momento dado, normalmente hacia el centro de la pieza, cuando la orquesta está vacía de actores (salvo en *Las tesoriantes*, donde quedan dos), **el coro** se dirige al público para ejecutar un interludio que interrumpe la acción y sirve para que el autor entre en **debate personal con sus enemigos y exponga sus puntos de vista**. El nombre deriva de una expresión griega mediante la cual se designaba el acto de encararse con el auditorio. La **compleja estructura de la parábasis** fue bien analizada por los metricólogos antiguos como Hefestión, Pólux, y el Escoliasta en *Las nubes*, 518. Sus tres primeras partes, el *Kommation*, la parábasis propiamente dicha y el *makrón* son astróficas; las otras cuatro, *strophé* (u *oidé*), *epírrhema*, *antístrophos* (o *antoidé*) y *antepírrhema* son estróficas y forman en conjunto una sizigia epirremática.

A: **Kommation**. Es una breve **exhortación** al comenzar la parábasis, hecha probablemente por el corifeo. [...]. Los versos coriámnicos de *Las nubes* se explican como introducción a los eupolideos de la parte sin responsión. **El poeta** saliéndose de la norma, **quiere dejar bien claro que es él y no el coro quien habla**, ya que las nubes son inapropiadas para representarle. [...].

El nombre, (“pedacito”) alude a su **brevedad** y su función es la de servir de engarce entre la escena precedente y la parábasis propiamente dicha. El Escoliasta a *Las avispas*, 1009, lo llama con razón “**anuncio previo a la parábasis**” y de ahí que contenga a veces un llamamiento a la atención del público.

B: *parábasis*, propiamente dicha. [...] **Quizá** la recitara el corifeo con **acompañamiento musical** como infiere A. Pickard-Cambridge del *kommation* de *Las aves* y de una noticia de Hesiquio. Pero Paul Händel pone en duda la licitud de esta generalización. La índole del coro de *Las aves* aconsejaba que se acompañara de flauta el parlamento del corifeo, lo que no era necesario en coros de diferente naturaleza.

En las piezas más antiguas el contenido de la parábasis no tiene nada que ver con la línea argumental. El coro alaba al poeta y le defiende, o critica al auditorio por no haberle sabido entender en piezas anteriores. En *Las aves* (vv. 685-722), la parábasis trata exclusivamente de las aves, desapareciendo por completo la figura del poeta. En *Las tesmoforiantes* contiene una apología del sexo femenino, lo que indica su **tendencia a asociarse progresivamente a la acción dramática.**

[...].

D: *oda / antoda*. [...] Tanto la *oda* con la *antoda* corren a cargo del coro. La oda la entonaba probablemente el primer el primer hemicoro y la *antoda* el segundo. En Aristófanes ambos cantos contienen siempre invocaciones a los dioses, o tras un comienzo solemne como este, burlas de individuos concretos. [...]. A partir de *La paz*, sin embargo, se hace visible el esfuerzo por dar a estas partes líricas nuevos elementos poéticos y musicales mediante evocaciones a piezas líricas (por ejemplo, de Píndaro) bien conocidas del público. **El objetivo primordial de estas partes mélicas es el de cumplir con la piedad de los dioses.** Una vez cumplido este deber, podían introducirse en ellas a título secundario elementos burlescos.

E: *epírrhema / antepírrhema*. Su contenido era muy variado: **consejos políticos, quejas sobre la situación, alabanzas y vituperios.**

Algunas piezas (*Las nubes*, *La paz*, *Los caballeros*) tienen una segunda parábasis que carece de alguna de las partes enumeradas. Estas suelen ser las que no tienen responsión. En tal caso, **la parábasis principal se reserva para las manifestaciones principales del poeta**. [...].

La decadencia de la parábasis [...] se puede observar en la omisión de alguna de sus partes. [...]. Ni *Las asambleístas* ni *Pluto* tienen parábasis, lo cual es un síntoma de transición hacia las formas de la **Comedia Nueva**. [...].

Mientras que el *agón* es una escena dramática, con diálogo y cantos corales, y constituye la parte fundamental de la *diallogué*, **la parábasis es una pieza coral sin actores, fuera por completo de la acción, que consta de recitación, canto y danza**.

Las odas de la sizigia epirremática de la parábasis son de índole muy diferente de las del *agón*, al constar según se ha dicho ya, de himnos, más o menos paródicos, en los que se invoca la presencia de los dioses y **se hacen burlas o se emiten quejas de los ciudadanos. La parábasis representa, por consiguiente, una interrupción en la acción dramática y en la función activa del coro**".⁹⁷

5. 1. 5. Definición y funciones del coro. (Según Anne Ubersfeld)

Como hemos visto es el coro, en la comedia griega del siglo V a.C., quien se encarga de ejecutar la parábasis para permitir que las funciones citadas de la misma operen dentro de una obra teatral.

Anne Ubersfeld, en su *Diccionario de términos clave del análisis teatral*, centra su análisis en la figura del coro, **su función mediadora entre el espectador y los protagonistas de la obra**, la función representativa del coro (su *dar voz* al pueblo), las acciones que el coro realiza en escena, la direccionalidad propia del coro (el *para-sí* del

⁹⁷ (Gil, 2012: 48).

coro y el público), el aspecto lírico-reflexivo en Bertolt Brecht y el coro como elemento distanciador.

Según Ubersfeld:

“El coro es una invención de la tragedia griega. Está compuesto por personajes que representan una comunidad: **comunidad** de ciudadanos de Micenas en el *Agamenón* de Esquilo, o de víctimas (*Las troyanas*, de Eurípides). El coro canta, danza, habla; un intérprete central, **el corifeo, dialoga con los protagonistas.** En cuanto al coro en su conjunto, ya sea que cante o que hable, su **enunciación se dirige** a sí mismo, es decir, primordialmente **al espectador.**

El coro se presenta, por lo tanto, **como intermediario, entre los protagonistas y el público,** manifestando así de manera sensible la doble enunciación propia del teatro.

La función oral puede manifestarse indirectamente en otras formas teatrales:

1. Por personajes mediadores (“razonador o sirviente”).
2. Por momentos “líricos”; así sucede en **Brecht** con las *songs* (canciones en general cantadas por el protagonista que marcan una especie de **pausas líricas y reflexivas**).

En cada oportunidad, el **coro indica una distancia con respecto a la acción que expresa:** por medio de la palabra, el canto o la danza, los sentimientos provocados por el espectáculo de la acción, o por la palabra y el canto, las reflexiones que aquella inspira o los conflictos de valor que contiene.

(Bibliogr. J. de Romilly, 1970; Vernant-Vidal Naquet, 1974, 1986)”.⁹⁸

⁹⁸ (Ubersfeld, 2002: 22).

5. 1. 6. Diferencia entre parábasis y *agón*. El coro en la tragedia y en la comedia. Diferencia entre tragedia y comedia. (Según Rodríguez Adrados)

Francisco Rodríguez Adrados en su clásico estudio *Fiesta, comedia y tragedia* analiza, en primer lugar, las diferencias fundamentales entre la parábasis y el *agón*.

Se define qué es la parábasis, de qué partes consta y cómo se ejecuta, por parte del coro, para diferenciarla del *agón* (la *lucha* en sí). Separa claramente párodos y *agón* de la parábasis propiamente dicha; y amplía, por otro lado, el concepto de *agón* hasta los dominios del coro que puede también *luchar* y, en algunos casos, auxiliar a alguno de los personajes (función auxiliadora o coadyuvante).

Rodríguez Adrados lo expone de la siguiente forma:

“Es corriente [...] considerar la parábasis como emparentada con el *agón* por participar de la estructura epirremática. Gelzer hace ver muy claramente que no tienen relación:

En la parábasis se interrumpe la acción, el coro se quita la máscara y se dirige directamente a los espectadores. Sus dos partes son independientes en el origen. En la **primera**, el poeta, a través del corifeo se dirige al público: consta de *kommation*, parábasis propiamente dicha (en tetrámetros, generalmente anapésticos) y *pnigos*. La **segunda** que puede aparecer también aisladamente, es una sizigia epirremática: cada mitad consta de oda y *epirrema*, *antoda* y *antiepirrema* respectivamente; las odas son líricas, generalmente de invocación de un dios, y los *epirremas* contienen **censuras para el público**.

Nada de esto viene del *agón*. Se han fundido dos elementos, el segundo de los cuales, a su vez, constaba de un coro que cantaba invocando a los dioses, seguido de las invectivas del corifeo. Esto último ha recordado a varios autores el caso de los falóforos del que habla Semo de Delos en *Ateneo* 621 F y que, sin máscara, pero coronados de yedra y follaje y precedidos de un jefe de Coro con la cara ennegrecida, entraban en la orquesta y cantaban a Dioniso para **improvisar luego pullas contra el público**, cf. pág. 14. S. [...]. *Párodos* y *agón* son parte de lo mismo: de una estructura que aparece

también en el interior de la Comedia. Pero **la parábasis** es diferente; **en ella confluye un recitado del corifeo hablando en nombre del poeta con una estructura en la que el coro invoca al dios y el corifeo lanza pullas al público**: tal vez pudieran darse unidas ya desde antiguo, aunque la segunda pueda aparecer ya independiente.

[...]. **El concepto de agón** debe ampliarse considerablemente, incluyendo desde luego la **lucha**, cuyo caso más típico es aquel en el que el coro aparece persiguiendo a un personaje al que quiere pegar; **también puede aparecer para ayudar a un personaje**, que se enfrenta con otro (así en *Avispas*). Todo esto es normal en la *párodos*: *párodos* y *agón* son uno y lo mismo, aunque puede haber también tipos de *párodos* sin *agón* (así en *Nubes*) o seguidas de *agón*, pero sin ser ellas mismas un ataque (así en *Paz*).

Veremos que en Tragedia el tipo de ataque del coro seguido de *agón* existe, así en *Euménides*; es, solamente, menos frecuente”.⁹⁹

En el siguiente fragmento veremos cómo Rodríguez Adrados profundiza en la composición formal de la tragedia:

El jefe del coro y el corifeo.

El diálogo entre el coro y los actores.

La función de las acciones rituales del coro.

El carácter cultural y celebrante del coro.

El denominador común de la comedia, la tragedia y el drama satírico: el *como*.

“Desde el punto de vista formal, una **tragedia** igual que un drama satírico y una comedia, se compone de una serie de elementos, variamente ordenados, que pueden clasificarse en tres grupos:

A. **Estásimos** cantados por el coro; normalmente contruidos sobre el esquema estrofa / antistrofa, que suele repetirse varias veces, dividiéndose el coro en semicoros, y en

⁹⁹ (Rodríguez Adrados, 1983: 134-138).

ocasiones **termina en un epodo cantado por todo el coro**; el epodo puede otras veces consistir en un refrán que se repite después en cada estrofa y antistrofa. También puede haber un *proodo* cantado antes de los sistemas antistróficos.

Para poder precisar un poco más hay que añadir algunas cosas por lo que se refiere a los **actores**. Frecuentemente uno de ellos es lo que nosotros llamaremos **Jefe de Coro**: es decir aquel **héroe o Dios al que el coro rinde acatamiento y veneración**, se interesa por su muerte, le ayuda con su acción y sus consejos, le llora en su desgracia. Es normal que el Jefe de Coro aparezca tras la *párodos* —si no aparece antes con el mismo coro— y **que el coro entable diálogo con él a través del corifeo**. Me refiero a una relación como la que existe entre Dánao y el coro de *Suplicantes*, Dioniso y el de *Bacantes*, el Chorizero y el de *Caballeros*, etc., etc.”¹⁰⁰

[...]

“En el esquema más normal de **Tragedia y Comedia** nos encontramos con **un coro que penetra en la orquesta** acompañado de su jefe de coro (o le llama e invoca y este se presenta) en una situación de angustia, en medio de **un grave problema que afecta al Jefe de Coro** —un rey, un dios o un personaje superior en todo caso, **incluso en Comedia**— y al pueblo de servidores que constituyen el coro. Hay uno o más Oponentes que le hacen frente. El coro, solo o acompañado de los actores, realizará una serie de acciones rituales acompañadas del canto o el diálogo; **cuando dialoga en versos estíquicos con los actores**, es representado por el corifeo. Las **acciones rituales** son preparación o resultado de la acción propiamente dicha, en la que se juega el destino del Jefe de Coro y aún del coro mismo; **consisten en** invocaciones de dioses, plegarias, sacrificios, entierros, bodas, himnos diversos. Aparte de ellas, la acción tiene, dentro de la escena, la forma del *agón*: lucha, persecución, debate con o sin logro de la persuasión del contrario. **En otros casos, y sobre todo, cuando lleva a la lucha real y escenas de sangre y muerte, se realiza fuera de la orquesta**: en ella es narrada y comentada o, todo lo más, **vivida visionariamente por el coro** en la forma que sabemos. Por otro lado, las formas rituales se diluyen gradualmente y van siendo sustituidas por diversas

¹⁰⁰ *Op. cit.*, pág. 122.

puestas en escena de toda la infinita gama de juego de intereses y pasiones de los hombres, sobre todo en las estíquicas; pero también en las demás”.¹⁰¹

“Todo coro que se traslada para realizar acciones rituales del tipo que sea, es un como; a veces constituye al tiempo un *thíasos*, es decir, una asociación cultural dedicada a celebrar a determinada divinidad. Por tanto, el coro de la Tragedia e igual el de la Comedia y el del Drama Satírico son propiamente *comos*. Penetran en la orquesta con grandísima frecuencia entonando himnos, plegarias o súplicas, cantan luego trenos o peanes impetrando o celebrando la victoria, lanzan bendiciones o maldiciones y no falta el elemento del **escarnio o el de la **alegría** desenfrenada; salen cantando el éxodo, con frecuencia realizando igualmente acciones rituales, en la comedia de tipo **orgiástico**. Incluso las escuelas de *agón* han de contarse originariamente entre las rituales según hemos de ver; ya hemos apuntado a la existencia de *comos* no teatrales de este tipo y a la interpretación del *agón* como una lucha entre potencias opuestas en el ciclo anular de la vida”**.¹⁰²

Rodríguez Adrados explica el carácter serio de la comedia aristofánica y señala la diferencia fundamental entre la tragedia y la comedia:

“El estudio de H. Kleinknecht, *Die Gebetsparodie in der Antike*, hace ver que **muchos de los himnos corales de Aristófanes son “serios”**; en ellos se rompe la ilusión dramática y se vuelve a la realidad **fuera de toda mimesis**. Y que **los paródicos** pertenecen a la esencia misma de lo cómico y no son en absoluto irreligiosos, **tienen a través de la burla un carácter fundamentalmente serio**. Yendo un poco más allá recordaremos la íntima mezcla de la lírica “seria” y la paródica en toda clase de rituales, ordinariamente siguiendo la segunda a la primera. [...]. **La Tragedia**, nacida antes, ha seleccionado sus contenidos en torno a lo más dramático en el destino del héroe tal como el mito lo cuenta; **la Comedia** conserva las posibilidades de expresar iguales

¹⁰¹ *Op. cit.*, pág. 123.

¹⁰² *Op. cit.*, pág. 80.

contenidos, con pocas excepciones, pero **añade elementos no miméticos, paródicos y otros excluidos de la Tragedia**. Y los organiza conforme a leyes propias”.¹⁰³

Para finalizar con la exposición de Rodríguez Adrados hemos seleccionado un último fragmento de la obra citada en el que la relación entre *agón* y coro, tanto en la comedia como en la tragedia, marca –aparte del uso de la mimesis y el uso, o no, de elementos paródicos– una diferencia fundamental entre ambos géneros:

“Las diferencias entre Comedia y tragedia pueden reducirse a dos orígenes:

A. Dentro de ese fondo común la elección se realiza en una buena parte en direcciones diferentes. La Comedia elimina el treno y formas de ahí derivadas, salvo en lo paródico; La Tragedia evita los *comos* orgiásticos, lo paródico, los elementos no miméticos.

B. En gracia a su diferencia de contenido, la **Tragedia** se ve forzada a desarrollar más ampliamente **los *agones* sin coro** y a solucionar los *agones* fuera de la orquesta anunciando el resultado mediante el Mensajero. **La Comedia, en cambio, lo centra todo en torno al *agón* con coro** y sobre este modelo desarrolla más ampliamente que la Tragedia las estructuras dobles, a las que incorpora varios elementos, que tiende a desterrar de las simples. **Actualiza constantemente el contenido paródico y no mimético, por referencia a la poesía y la vida contemporánea**, y polariza su expresión respecto a la Tragedia, que sufre una polarización inversa. Sin embargo, la Tragedia ha sido al tiempo modelo de la Comedia: sin duda, en el engarce de los elementos y en el desarrollo de los *agones* sin coro”.¹⁰⁴

¹⁰³ *Op. cit.*, pág. 324.

¹⁰⁴ *Op. cit.*, pág. 345.

5. 2. EL MÓNOLGO. ASPECTOS TEATRALES Y LITERARIOS. (Patrice Pavis, José Sanchis Sinisterra, Anne Ubersfeld, Miguel Labayen y Peter Szondi)

El monólogo, tanto en su vertiente teatral como literaria, constituye a nuestro juicio un recurso fundamental dentro de la cinematografía alleniana, ya que no sólo es una figura de estilo que aparece en varias de sus películas, sino que entronca directamente, y como veremos más adelante, con la faceta más literaria de un autor que se considera a sí mismo escritor, o, mejor dicho, escritor de películas.¹⁰⁵

Para el desarrollo de este epígrafe volveremos a contar con los análisis de Patrice Pavis y Anne Ubersfeld y, también con los del dramaturgo y teatrólogo José Sanchis Sinisterra, el estudioso del cine Miguel Fernández Labayen y uno de los principales teóricos del teatro del siglo XX, Peter Szondi.

5. 2. 1. Definición de monólogo, inverosimilitud, tipología y rasgos. (Según Patrice Pavis)

Patrice Pavis, en su *Diccionario de teatro*, nos proporciona una primera definición de monólogo y analiza su direccionalidad; sus diferencias con el diálogo, su entidad semántica y su carácter enunciativo.

Aparte de esto, aborda su verosimilitud dentro de las reglas que conforman la convención teatral, hace hincapié en sus rasgos dialógicos, y analiza su tipología tanto en su función dramática como en su forma literaria.

“(Del griego *monologos*, discurso de una única persona).

Fran.: *monologue*; Ingl.: *monologue, soliloquy*; Al.: *monologue*.

¹⁰⁵ “W. Allen: Me gusta la idea novelesca en general. Siempre me provoca. Me encanta la idea de trabajar a la manera novelesca sobre la pantalla. Siempre tengo la sensación de estar escribiendo con película. Lo que me gusta es algo del enfoque novelístico. [...] Puedes hacer en la novela lo que haces en el cine y viceversa. Ambos medios están físicamente muy cerca. No es como el teatro, que es algo completamente distinto. (Björkman, 1995: 194).

El monólogo es un discurso que el personaje se dirige a sí mismo.¹⁰⁶ También encontramos el término **soliloquio, discurso dirigido a un interlocutor que permanece mudo.**

El monólogo se distingue del diálogo por la **ausencia de intercambio verbal** y por la **longitud mayor de un parlamento que puede ser desgajado del contexto conflictual y dialógico.** El contexto sigue siendo el mismo del principio al fin, y los cambios de dirección semántica (propios del diálogo) quedan limitados a un mínimo, a fin de garantizar la unidad del sujeto de la enunciación.

1. Inverosimilitud del monólogo

Por el hecho de ser considerado como **antidramático**, a menudo el monólogo es condenado o reducido a algunos usos indispensables. Se le reprocha, además de su carácter estático o incluso aburrido, su inverosimilitud: puesto que se supone que un hombre solo no habla en voz alta toda representación de un personaje que confía sus sentimientos a sí mismo aparecerá fácilmente como ridícula, vergonzosa y en cualquier caso irrealista e inverosímil. Por ello, **el teatro realista o naturalista, sólo admite el monólogo cuando está motivado por una situación excepcional** (sueño, sonambulismo, ebriedad, efusión lírica). **En los demás casos el monólogo revela la artificialidad teatral y las convenciones del juego.** Determinadas épocas no preocupadas por una transcripción no naturalista del mundo, se adaptan bien al monólogo (Shakespeare, el *Sturm und Drang*, el drama romántico o simbolista. Con el teatro íntimo (en Strindberg, pero ya antes en Musset, Maeterlinck), el monólogo se convierte en un tipo de escritura próxima a la poesía lírica.

2. Rasgos dialógicos del monólogo

No existe ningún diálogo suficientemente naturalista como para borrar toda huella de su autor-enunciador; del mismo modo, **el monólogo tiende a revelar algunos rasgos**

¹⁰⁶ Un ejemplo notable es el que aparece en la película *Magic in the moonlight* (Woody Allen, 2014), donde el personaje protagonista expone en voz alta sus dilemas de fe ante el hecho de que su tía pueda morir.

dialógicos. El caso se produce, especialmente, **cuando el héroe evalúa su situación**, se dirige a **un interlocutor imaginario** (Hamlet, Macbeth) o exterioriza un **debate de conciencia**. Según Benveniste, el “monólogo” es un diálogo interiorizado, formulado en “lenguaje interior”, entre un yo locutor y un yo auditor: “A veces, el yo locutor es el único que habla; sin embargo, el yo auditor está presente; su presencia es necesaria y suficiente para que la enunciación del yo locutor sea significativa. Otras veces el yo auditor interviene a través de una objeción, una pregunta, una duda, un insulto”.¹⁰⁷

3. Tipología de los monólogos

A. Según la función dramática del monólogo.

Monólogo técnico (relato). Exposición por parte de un personaje de acontecimientos pasados o que no pueden ser representados directamente.

Monólogo lírico. Momento de reflexión y de emoción de un personaje que se abandona a las confidencias.

Monólogo de reflexión o de decisión. Colocado frente a una decisión delicada, el personaje se presenta a sí mismo los argumentos y los contraargumentos de una conducta (**dilema**, deliberación).

B. Según la forma literaria

Aparte. Unas cuantas palabras bastan para indicar **el estado de ánimo del personaje**.

Estancias. Forma muy elaborada, próxima a una balada o a una canción.

Dialéctica del razonamiento. El argumento lógico es presentado de modo sistemático y en una cadena de oposiciones semánticas y rítmicas: por ejemplo, las estancias de Corneille (Pavis, 1980a).

¹⁰⁷ (Émile Benveniste en Pavis, 1984: 298).

Monólogo interior o “stream of consciousness”. El recitante suministra, mezclados y sin preocupación, los fragmentos de frases que le pasan por la cabeza. El desorden emocional o cognitivo de la conciencia es el principal efecto buscado (Büchner, Beckett).

Diálogo solitario. “El diálogo del héroe con la divinidad, diálogo paradójico en el cual uno de los interlocutores habla a otro que jamás le responde, y sin saber ni siquiera si le escucha”.

Obra como monólogo. Con un único personaje (ej. *La cochina* de A. Maillet) o construida por una serie de intervenciones muy largas (*Inventarios* de Ph. Minyana, *El hacedor de teatro* de Thomas Bernhard, *Vosotros que habitáis en el tiempo* de V. Novarina)¹⁰⁸.

4. Estructura profunda del monólogo

“Todo discurso tiende a establecer una relación de comunicación entre locutor y destinatario del mensaje: el diálogo es la forma que mejor se presta a este intercambio. El monólogo que por su estructura no espera una respuesta de un interlocutor, establece una relación directa entre el locutor y el *él* del mundo del cual habla. En tanto que “proyección de la forma exclamativa” (Todorov, 1967: 277), **el monólogo se comunica directamente con el conjunto de la sociedad**: en el teatro, la totalidad del escenario aparece como el interlocutor discursivo del monologante. En definitiva **el monólogo se dirige directamente al espectador, interpelado como cómplice y voyeur-“auditor”**. En esta comunicación residen al mismo tiempo la **inverosimilitud y la debilidad** del monólogo”.

5. Dramaturgia del discurso

En la dramaturgia brechtiana, y sobre todo posbrechtiana, lo importante es el conjunto de los discursos de la “pieza” y no las conciencias aisladas de los personajes individualizados. **El “monólogo” irrumpe de nuevo en la escritura contemporánea** (M. Duras, P. Handke, B. Strauss, H. Müller, B. M. Koltès) **porque el monólogo interior y la literatura del *stream of consciousness* no han existido en vano**. La

¹⁰⁸ (Pavis, 1984: 297-299).

posibilidad de una posible conversación entre dos individuos que toman café y hablan tranquilamente del mundo nos parece hoy tan anacrónica como absurda. Los textos contemporáneos no sólo son dirigidos al público en su globalidad, sino brutalmente arrojados a este público (Handke, Bernhard). **Ahora, el diálogo ya sólo es posible entre el texto entendido como un solo bloque y el espectador.** Esta escritura se caracteriza por una “**destrucción de la dramaturgia dialogal**”, una “inmersión suicida en el soliloquio”: “Los personajes de este teatro sólo hablan en apariencia”. Sería más correcto decir que son hablados por su creador o que el público les presta su voz interior” (Wirth, 1981, pp. 11 y 14). En esta dramaturgia del discurso (Wirth, 1981), el discurso no es ni monológico ni dialógico, sino a la vez monolítico y pulverizado. De él, de su estructura, depende la organización escénica global: ya no el código lingüístico inscrito en la imagen y en el lenguaje escénico, sino el elemento que organiza la teatralidad. Tal como dice P. Handke, “la figura del discurso determina la figura del movimiento”.

5. 2. 2. Definición de soliloquio. Funciones dramáticas. (Según Patrice Pavis)

Continuamos con Patrice Pavis para ocuparnos de la definición de soliloquio y centrarnos en sus aspectos meditativos y sus rasgos autónomos. El soliloquio es abordado desde el punto de vista dramático (verosimilitud y dilema) y el épico (objetivación y ruptura de la ilusión).

“(Del latín, *solus*, único y *loqui*, hablar).

Discurso que una persona o personaje se dirige a sí mismo. El soliloquio, más aún que el monólogo, se refiere a una situación en la que **el personaje medita** sobre su situación psicológica y moral, desvelando de este modo, gracias a una convención teatral, aquello que de lo contrario sería un simple monólogo interior. La técnica del soliloquio revela al espectador **el alma o el inconsciente** del personaje: de aquí su dimensión épica y lírica, y su **capacidad para convertirse en un fragmento escogido**

separable de la obra y dotado de un valor autónomo (véase el soliloquio de Hamlet sobre la existencia).

Dramatúrgicamente el soliloquio responde a una **doble exigencia**:

1. **Según la obra dramática**, el soliloquio está justificado y motivado por determinadas situaciones en las que puede ser **verosímilmente pronunciado**: momento en el que **el héroe se busca a sí mismo, diálogo entre dos exigencias morales o psicológicas**¹⁰⁹ que el sujeto se ve obligado a formular en voz alta (**dilema**). La única condición para que funcione es que esté suficientemente construido y sea claro, a fin de no convertirse en un mero monólogo o en una divagación de la conciencia “inaudible”.

2. **Según la norma épica**, el soliloquio constituye una forma de **objetivación de pensamientos** que de lo contrario, serían letra muerta. De ahí proviene su carácter inverosímil en el marco de la forma puramente dramática. **El soliloquio provoca una ruptura de ilusión e instaura una convención teatral para que se pueda establecer con el público una comunicación directa**”.¹¹⁰

5. 2. 3. Definición del monólogo. Carácter interpelativo. Función discursiva. Destrucción de la dramaturgia dialogal. (Según José Sanchis Sinisterra)

Sanchis Sinisterra, en *El arte del monólogo*, señala el carácter interactivo del monólogo y su cualidad dialogal. Dada esta condición se centra en demostrar que el monólogo debe impulsar la acción dramática para justificarse a sí mismo.

Afirma, cuando se refiere a la variante monologal en la que el locutor interpela a otro sujeto, que:

¹⁰⁹ El carácter dilemático del monólogo de *Magic in the moonlight* (Woody Allen, 2014) concuerda de manera clara con el célebre monólogo de Hamlet, quien se debate también entre “dos exigencias morales o filosóficas”.

¹¹⁰ *Op. cit.*, pág. 430.

“Desde el momento en que la situación dramática instaure un segundo sujeto como destinatario del discurso del Locutor, la naturaleza ya de por sí *dialógica* del monólogo se concreta en una verdadera **interacción dialogal**. [...]. El silencio o inaudibilidad del otro interlocutor pueden contener y/o generar una considerable fuerza en la jerarquía relacional. [...]. En todo caso, el intrínseco carácter dialogal de esta modalidad monológica comporta la necesidad de someter el discurso al principio de *realimentación* que rige todo intercambio conversacional. Quiere esto decir que el Personaje B no es una simple función receptiva, una figura dramática instalada por el autor como simple oyente de la palabra autogenerada y autosuficiente del Personaje A. Su mera existencia es el motivo y el motor del discurso del Locutor, desde luego, pero también el enclave del *objetivo* que justifica su presencia y su conducta; **el monólogo es, pues una verdadera interpelación que tiende a afectar al oyente para obtener de él un resultado, para modificar algo en él, para alterar la situación y, por lo tanto, para impulsar la acción dramática**”.¹¹¹

Pasamos ahora a subrayar, de la mano de Sanchis Sinisterra, la necesidad del uso de estrategias para que el monólogo no resulte anti-dramático en el caso, solamente, de la interpelación a un personaje *presente* en escena).

“Cabría afirmar que cuanto más nítida y compleja es la “figura” del Personaje B y más decisiva su modificación para el Personaje A, menos riesgos corre el monólogo de resultar anti-dramático. En último término, este podría concebirse como **la serie de estrategias verbales (y no verbales) de la máxima diversidad que un personaje se ve obligado a emplear para obtener su objetivo... frente al mutismo de su oponente**. Tal definición sólo sería apropiada para una de las tres variantes que podemos distinguir en esta segunda modalidad: **el Locutor interpela a otro personaje presente en escena**. Ya que, como resulta evidente la mera presencia escénica del Personaje B, además de inscribir en la situación discursiva los mencionados vectores pragmáticos, despliega todos los riesgos y poderes del silencio”.¹¹²

¹¹¹ (Sanchís Sinisterra y De la Parra, 2010: 8-9).

¹¹² *Op. cit.*, pág. 9-10.

5. 2. 4. Definición de monólogo. Relación con el soliloquio. El monólogo y sus destinatarios. El soliloquio. (Según Anne Ubersfeld y Gérard Genette)

Anne Ubersfeld, en *Diccionario de términos clave del análisis teatral*, hace un análisis comparativo entre monólogo y soliloquio a fin de desentrañar las sutiles diferencias entre estos dos elementos formales que son, la mayor parte de las veces, empleados como sinónimos. Sin embargo, Ubersfeld (apoyándose en las investigaciones de Gérard Genette) matiza con precisión y brillantez la diferencia entre los elementos citados basándose en los destinatarios de uno y otro:

“El monólogo es una forma de discurso teatral que **supone la ausencia del alocutario**, del “interlocutor escénico”, siendo el receptor sólo el público. **El monólogo raramente es un verdadero soliloquio, y el dialogismo no le es extraño**: en general supone un locutor doble en el interior de la única voz del personaje; hay conflicto entre las voces que hablan según dos sistemas de valores –así son los versos de Rodrigo en *El Cid* de Corneille–, o dos movimientos pasionales inconciliables (ver el monólogo de Hermiona que abre el acto V de *Andrómaca* de Racine). O bien el monólogo se dirige a un alocutario imaginario, un sí mismo promovido a la dignidad del interlocutor imaginario: el ser amado fantasmáticamente hecho presente, una justicia soñada o Dios (plegaria). Por lo tanto **es importante distinguir las voces internas antagónicas o los destinatarios del monólogo**.

No debe olvidarse que, por la doble enunciación, el espectador es evidentemente el destinatario segundo de todo enunciado sobre el escenario; por lo tanto de todo monólogo. **En las formas populares del teatro o en las semipopulares de la comedia, el espectador está considerado como destinatario cómplice del monólogo, y a veces es interpelado especialmente**. Véase en Moliere el monólogo de Harpagón (*El avaro*) o el de Georges Dandin; también se encuentran múltiples ejemplos en Goldoni.

Se habla de **soliloquio** cuando el discurso solitario parece ser la expansión pura del yo en estado de no posesión o de débil posesión de sí mismo (angustia, esperanza, sueño, ebriedad, locura), **sin destinatario ni siquiera imaginado**. **Soliloquio es**, por lo tanto,

lo que **G. Genette** denomina “**el monólogo moderno que encierra al personaje en la subjetividad de una vivencia sin trascendencia ni comunicación**”.¹¹³

5. 2. 5. La enunciación. La doble enunciación autor-personaje. (Según Anne Ubersfeld)

La misma Ubersfeld profundiza en la doble enunciación autor-personaje y traza las coordenadas necesarias para que podamos reflexionar sobre el lugar en el que reside la voz del autor en la obra dramática:

“Se llama enunciación al hecho singular que constituye la producción de un enunciado por parte del sujeto. **La enunciación teatral es virtualmente oral** y, para el enunciado, el hecho de estar consignado en las páginas de un libro no impide que haya sido escrito para ser hablado. Entonces, se plantea la pregunta: **¿quién habla el enunciado de un texto teatral?** La respuesta no es simple. Si se trata de un enunciado didascálico, es el autor el sujeto de la enunciación (porque el acto del habla en la didascalia está ordenado con precisión). Si se trata de un enunciado dentro de un diálogo, el sujeto de la enunciación es el personaje, pero también el autor que produjo el enunciado y le delegó su voz a aquel. Esto constituye la piedra angular de la doble enunciación en el teatro: todo lo que se dice está escrito por el autor y hablado por el personaje –con el agregado de que la voz concreta que hablará el enunciado no es la de un ser abstracto, sino la voz, muy real, del actor–. Tendemos, por lo tanto, a olvidar **la voz del autor**, dado que sólo deja marcas indirectas en la enunciación: “**estilo**” **del autor** y combinatoria de elementos dramatúrgicos. El modo de enunciación del diálogo teatral es el *yo-tú* de la enunciación personal; la voz de un *él* no es nunca más que citacional, cuando se “hace hablar” a un personaje en un relato. (Mainguenau, 1991)”.¹¹⁴

¹¹³ (Ubersfeld, 2002: 53).

¹¹⁴ *Op. cit.*, pág. 23.

5. 2. 6. El aparte. Análisis comparativo entre el aparte y el monólogo. El aparte y su carácter de recurso (Según Patrice Pavis)

Finalmente, y una vez establecidas las directrices principales que articulan nuestro instrumental teórico, vamos a finalizar este bloque con un apunte que, a nuestro juicio, consideramos importante para nuestro posterior análisis de los objetos de estudio: la diferencia y “hermandad” del aparte y el monólogo, según Patrice Pavis:

“[El **aparte** es el] discurso del personaje que no va **dirigido** a su interlocutor, sino **a sí mismo** (y consiguientemente **al público**). Se distingue del monólogo por su **brevedad**, su integración al resto del diálogo. El aparte parece escapársele al personaje y es oído “por azar” por el público, mientras que el monólogo es un discurso más organizado, destinado a ser percibido y separado de la situación dialógica.

No hay que confundir la frase que el personaje simula dirigirse a sí mismo con la frase intencionadamente dirigida al público.

1. El aparte es una forma de monólogo pero en el teatro se convierte en un diálogo directo con el público. Su cualidad esencial es la de introducir una modalidad distinta a la del diálogo. El **diálogo** se basa en el intercambio constante de los puntos de vista y en el choque de los contextos; desarrolla el juego de la intersubjetividad y aumenta la posibilidad de engaño recíproco entre los personajes. Por el contrario, el aparte reduce el contexto semántico al de un único personaje; **señala la “verdadera” intención u opinión del personaje**, de tal modo que **el espectador sabe a qué atenerse y puede juzgar la situación con conocimiento de causa**. En efecto en el aparte, el monologante jamás miente, puesto que, “normalmente” uno no suele engañarse a sí mismo. Estos momentos de verdad interior son, además, **tiempos muertos en el desarrollo dramático que el espectador aprovecha para formular su juicio**.

2. La tipología del aparte se superpone a la del monólogo: **autorreflexividad**, connivencia con el público, toma de conciencia, decisión, **interpelación al público** monólogo interior, etc.

3. El aparte va acompañado de un juego escénico susceptible de hacerlo verosímil (desplazamiento lateral del actor, cambio de tono, **mirada fija en la sala**). Determinadas técnicas le permiten a la vez “pasar las candilejas”, y por tanto ser verosímil, y no ocultar su **carácter de recurso**: cañón enfocado sobre el monologante, *voz en off*, cambio de iluminación, ambiente, etc. Sólo una concepción ingenuamente naturalista de la representación se ha empeñado en criticar el uso del aparte. La puesta en escena actual redescubre sus virtudes: **poder lúdico y eficacia dramática**”.¹¹⁵

5. 2. 7. Rasgos principales del monólogo interior, según Peter Szondi: tema y sentido del conjunto; el aparte y su violación de la dialogicidad; autonomía del aparte con respecto a la situación dramática y carácter íntimo; el aparte en Hebbel y su relación con el monólogo interior en la novela psicologista del siglo XX; el aparte como informe psicológico del yo épico

5. 2. 7. 1. El monólogo temático en Chéjov

Peter Szondi utiliza la obra de Chéjov, concretamente *Tres hermanas*, para analizar la función introspectiva del monólogo chejoviano y su carácter temático antes que situacional. Señala la necesidad de la presencia de otro personaje en escena para su ejecución e ilumina la difusa frontera entre lo dramático y lo lírico en este tipo de monólogo:

“Al diálogo [en *Tres hermanas*] le falta peso específico. Aporta, por así decirlo, un **tono cromático básico** sobre el que destacan vivamente los monólogos embozados de

¹¹⁵ (Pavis, 1984: 47-48).

réplicas donde se condensa **el sentido del conjunto**. La obra vive así de los ejercicios de resignada introspección que realizan por separado casi todos los personajes; se trata de una obra escrita en razón sólo de ellos.

Los suyos no son monólogos en la acepción tradicional del término. El fondo donde se originan **no es la situación, si no la temática. El monólogo temático** no formula nada que en definitiva escape a la comunicación, tal como ha evidenciado G. Lukács. “**Hamlet** oculta por razones prácticas su estado de ánimo ante los cortesanos; quizá porque estos comprenderían perfectamente que desee y tenga que vengar a su padre” (G. Lukács, *Zur Soziologie des modernen Dramas*, op. cit., pág. 679) Aquí es diferente. **Los enunciados se formulan en presencia de los demás**, no en el aislamiento. Pero quien los articula se aísla. De manera casi imperceptible el diálogo insubstancial viene a dar en una diversidad de monólogos substanciales. No se trata de monólogos aislados insertos en una obra dialogal, sino por el contrario, **la vía por donde el conjunto de la obra abandona el ámbito de lo dramático para devenir lírico**. En la lírica el lenguaje posee mayor entidad que en el drama; diríase que detenta mayor entidad formal. En el drama, además del contenido específico de cuanto se enuncia, el lenguaje pone de manifiesto el hecho mismo de que se esté hablando. Cuando no queda nada por decir o cuando algo no puede ser dicho, el drama cae en el silencio. Pero en la **lírica** hasta el silencio se convierte en palabra. En efecto, en la lírica las palabras dejan de “sucederse”, para pasar a articularse con una entidad propia inherente al género”.¹¹⁶

5. 2. 7. 2. La función del aparte en Eugene O'Neill

Szondi constata, apoyándose en G. Lukács y su propia investigación, la violación provisional de la dialogicidad y cómo los apartes acentúan la dimensión cómica de una obra:

“Los *dramatis personae* siempre habían contado con la posibilidad de formular de tanto en tanto sus **apartes**. No obstante la suspensión provisional del diálogo no desmiente la tesis acerca del fundamento dialogal de la forma dramática, ni constituye la célebre excepción que confirmaría la regla (esa afirmación carece de todo sentido).

¹¹⁶ (Szondi, 2011: 94).

Indirectamente viene a confirmar sencillamente la intensidad del flujo dialogal que se impone a esa interrupción de carácter, por así decirlo, extradialogal. Pero ello es posible sólo porque **el aparte**, tal como el drama lo conoce, **no registra en absoluto la tendencia a destruir el diálogo**; sigue siendo válido a este respecto cuanto G. Lukács indicara en la observación ya citada acerca del monólogo.¹¹⁷ [...]. **No es casualidad que el ámbito más característico del aparte sea la comedia**; es decir el ámbito donde en menor medida se pone esencialmente en entredicho la posibilidad del entendimiento o en el que se reclama una verdad de carácter anímico. Pero **en ese entorno puramente dialogal encierra precisamente la violación provisional de la dialogicidad una gran comicidad**: en ella estriban los equívocos y confusiones que sirven de fundamento exclusivo, por ejemplo, a la farsa de Molière *Sganarello o El cornudo imaginario*. El aparte desempeña ahí la importante función de **subrayar intencionalmente los equívocos y confusiones**. [...].

Y cuando en un auténtico drama se entreveran comedia y tragedia –ese es el caso del *Amphytrion* de Kleist– **los apartes tienden a acentuar la dimensión cómica**.¹¹⁸

5. 2. 7. 3. El para-sí hebbeliano

El aparte como cualquier otro recurso de carácter estético cumple una función distinta según la época en la que le haya tocado “vivir”. Szondi revela aquí el paso de la situación dramática a la intimidad como un nuevo paradigma de época:

“La transformación histórica del significado del **aparte** tal como se aprecia en los inicios de la dramaturgia moderna, se evidencia con particular claridad en los dramas de **Hebbel**. Rudolf Kassner descubriría en sus héroes al hombre “que ha estado largo tiempo encerrado en sí mismo, sin articular palabra” y, efectivamente, el aparte en Hebbel es preferentemente un **para-sí**, un en sí incluso, diríase que un modo de hablar sin palabras. **Los apartes dejan de derivarse de la situación para convertirse en**

¹¹⁷ Ver epígrafe 5.2.7.1 de este estudio.

¹¹⁸ Szondi, 2011, pp. 195-196.

mecanismos de revelación de la intimidad del hombre a propósito de esa misma situación, una vez que esta se aparece como una dimensión exterior”.¹¹⁹

5. 2. 7. 4. Hebbel, precursor del monólogo interior. Joyce y O’Neill

En este caso Peter Szondi vincula hábilmente el aparte hebbeliano con la técnica del monólogo interior que James Joyce usaría en sus novelas y Eugene O’Neill (autor no casualmente referencial para Woody Allen) en sus obras teatrales:

“De esta manera [nos referimos aquí a la escena de amor de la obra de Hebbel *Herodes y Maïamne*] anticipa el uso del aparte en Hebbel la técnica del **“monólogo interior”** patente en la novela psicologista del siglo XX, y se entiende que el teatro moderno se sintiera animado por la escuela de **Joyce** a recurrir con frecuencia al aparte. Así el drama en nueve actos de **O’Neill** *Extraño interludio* (1928) registra no sólo las conversaciones de sus ocho personajes, sino también y de manera continuada los pensamientos más íntimos que cada cual ha de guardar para sí debido al escaso conocimiento que se tienen unos de otros”.¹²⁰

5. 2. 7. 5. El aparte como informe psicológico del yo épico en O’Neil

Szondi establece de forma taxativa la diferencia entre el aparte y el monólogo, o, mejor dicho, señala la condición necesaria para que un aparte pierda el derecho a denominarse como tal. También subraya la importancia de un yo épico para la naturaleza psicológica de los apartes y la totalidad formal de la obra de O’Neill:

¹¹⁹ *Op. cit.*, pp. 196-197.

¹²⁰ *Op. cit.*, pág. 198.

“Desde el momento en que se equipara en términos formales al diálogo, el aparte pierde todo derecho a denominarse así. Porque sólo tiene sentido hablar de apartes en un espacio donde domine fundamentalmente la interpelación. Aquí, sin embargo el aparte no constituye la suspensión provisional del diálogo, sino que aparece con autonomía propia junto al diálogo dramático, en calidad de **informe psicológico de un yo épico**. *Extraño interludio* constituye, por consiguiente, una suerte de montaje, integrado por secciones dramáticas y secciones épicas. Como tal montaje requiere **un yo épico** no sólo **para evidenciar la naturaleza psicológica de los apartes**, sino también **para garantizar la totalidad formal**. Puesto que la continuidad de la obra deja de desprenderse del diálogo, si los monólogos se sucediesen sin diálogo el tiempo se detendría, de no haber un yo épico que velara por su transcurso. No obstante, el relator épico que sustenta el montaje de *Extraño interludio* no se explica exclusivamente a partir de la condición de drama psicológico. En él persiste la **influencia del novelista naturalista**, del heredero de **Zola** a quien los personajes no le merecen el menor comentario, y menos favorable; esto es, de quien se limita a registrar como un artefacto los discursos exteriores e interiores que los hombres le van suministrando en un entorno de leyes genéticas y psíquicas privado de libertad”.¹²¹

5. 2. 8. El monólogo interior dentro de la *stand-up comedy*. Transformación del monólogo en el aparte a cámara. El *off* como flujo narrativo y los *one-liners* de la comedia de club. (Según Miguel Fernández Labayen)

El monólogo interior adopta una curiosa vertiente cinematográfica en algunas de las películas de Woody Allen. Labayen analiza con precisión la hibridación entre el **monólogo y el aparte a cámara**, así como la notable influencia que el mundo del espectáculo, concretamente de la comedia de club o *stand-up comedy*, tiene en la cinematografía alleniana en cuanto al ritmo y al estilo se refiere:

¹²¹ *Op. cit.*, pág. 198-199.

“... Lo cierto es que Allen adopta con frecuencia **el monólogo** para profundizar en sus personajes. Como veremos en *Hannah y sus hermanas* Allen vuelve a echar mano de su experiencia como **cómico de cabaret y realiza una interesante adaptación del monólogo interior literario pasado por el filtro de la stand-up comedy**. Precisamente en esto consisten los monólogos de cómicos de club: la exteriorización de la forma interna o mental del personaje, cuyas reflexiones en voz alta buscan la identificación del espectador con aquello que se explica (normalmente un hecho cotidiano o un determinado punto de vista sobre temas recurrentes).

La expresión cinematográfica de todo esto serán los continuos **aportes a cámara** que realizan los personajes de Allen y el uso de la imagen como fenómeno externo al personaje que suscribe o contradice lo que el monólogo expresa.

El **tono off** varía también según se adapte al contexto confesional de *Hannah y sus hermanas*, al formato memorístico de *Días de radio* o a los estilemas propios del falso documental de *Zelig* (*Zelig*, 1983) o *Toma el dinero y corre* (*Take the Money and run*, 1969). Sin embargo **el off como flujo narrativo** se acabará mostrando como vehículo fundamental para mantener la atención del espectador y sorprenderle con divertidas ocurrencias que siguen el esquema básico de los **one-liners de la comedia de club**. La **contundencia de esas frases** y la asiduidad con que Allen se remite a ellas crearán una marca de fábrica y asociarán sus películas con un determinado **ritmo narrativo y lingüístico**. Ritmo de la comedia y ritmo musical, no demasiado lejano de la improvisación y paralelo al del *jazz* que anima sus filmes. La dicción entrecortada y dubitativa de Allen sumada a **su rapidez verbal** serán los perfectos trampolines desde donde introducir estas variaciones enunciativas y adaptarlas al medio cinematográfico”.¹²²

¹²² (Fernández Labayen, 2005: 24-25).

5. 2. 9. El monólogo interior y la narrativa judeo-americana del yo. (Según Miguel Fernández Labayen)

Labayen se encarga aquí de señalar como la tradición novelesca y judía de la literatura estadounidense emplea el monólogo como recurso para exteriorizar el universo más íntimo de cada personaje. Allen, deudor del psicoanálisis y de novelistas coetáneos como Philip Roth y Saul Bellow sabrá sacar partido a este recurso en sus películas:

“Los escritores [de la tradición judeo-americana] tejen una estrategia basada en la inmediata identificación con sus personajes a través del uso frecuente de la narración en primera persona y el **monólogo interior**. (Bellow, por ejemplo, emplea este recurso en obras como *Herzog*, *El planeta del Sr. Sammler* y *El legado de Humboldt*. Y lo mismo hace Roth en *Goodbye Colombus*, *El lamento de Portnoy* o *The Great American Novel*, por mentar sólo algunas).

Como con las cartas de Herzog y la visita al **psicoanalista** de Portnoy, los personajes de Allen utilizarán cualquier excusa para sobreexponer ante el público sus constantes inquietudes, frecuentemente alimentadas por la propia biografía de su autor. El **monólogo interior** se muestra entonces como un artefacto de una efectividad tremenda, ante un espectador que, entre el rechazo y la admiración, se verá arrastrado por el **torbellino literario** cuyo eje son las desventuras y obsesiones del protagonista.

Así, si Roth, magnifica este sistema en *El lamento de Portnoy*, concebida como un monólogo de más de trescientas páginas del protagonista, Alexander Portnoy, ante su psicoanalista, Allen recurrirá frecuentemente a esta situación para conseguir las **confidencias** de sus personajes. **La forma que adopta el relato es por tanto la de un larguísimo monólogo**, donde el intérprete pierde de vista a su interlocutor replegándose en sí mismo, convirtiendo al terapeuta en impasible *alter ego* del lector que no puede hacer más que escuchar o leer. La consigna es “ya no es la interpretación sino el silencio del analista: liberado de la palabra del Maestro y del referente de verdad, el analizado queda en manos de sí mismo en una circularidad regida por la sola autosedución del

deseo. (Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1987, pág. 55)".¹²³

5. 2. 10. Adaptación del monólogo interior novelesco a la *stand-up comedy*. El monólogo en *off* y el carácter de narrador omnisciente. (Según Miguel Fernández Labayen)

Señala Labayen la influencia de la literatura, y más concretamente de la novela decimonónica, en el estilo de Allen a la hora de escribir sus películas. Profundiza, además, en la forma tan personal, y literaria, del hacer de Woody Allen con respecto a dos tradiciones aparentemente antagónicas (la de la *stand-up comedy*, perteneciente a la baja cultura o la cultura de masas; y la de la gran novela del XIX, relativa a lo que se conoce como alta cultura).

“Lo intertítulos [en las películas de Allen] remiten a las películas mudas americanas y a cierta **tradición novelesca decimonónica** (Dickens o Fielding, por ejemplo) que el propio Allen se ha encargado de reconocer (Stig Björkman en *Woody por Allen*. Ediciones Plot, 1995. Madrid, pág. 126). El uso de este recurso caído en el olvido sorprende al espectador contemporáneo a la vez que lo sitúa en unas coordenadas cinematográficas clásicas que son obviamente las que Allen explotará a lo largo de la cinta.

Este gancho se verá seguidamente reforzado cuando vemos el *off* de Elliot [uno de los protagonistas de *Hannah y sus hermanas*] recitando la misma frase. De inmediato Allen nos sitúa en la mente del personaje a través de otro recurso heredado de la literatura: **el monólogo interior**. Como ya hemos visto, readaptado por Allen a través de su experiencia en *la stand-up comedy*, el monólogo se perfila como un sutil estilete a través del cual conseguir **la total adhesión del público** para con el personaje, así como el filtro apenas perceptible para situarnos en el medio de la acción, tanto física, como, sobre todo, emocional. [...]. Partiendo del “yo” como elemento fundador y

¹²³ *Op. cit.*, pág. 27.

fundamentalmente de la narración, progresivamente desplaza el interés hacia la pareja primero, el triángulo después y, finalmente, el grupo social como conjunto. Si atendemos al **monólogo inicial de Elliot**, el recorrido por los ejes de la acción queda claro:

Voz de Elliot:

Dios mío, qué hermosa es... Tiene unos ojos preciosos y está muy sexi con ese jersey. Quisiera estar a solas con ella, abrazarla, besarla... y decirle lo mucho que la quiero y que se quede conmigo. Cállate imbécil, es la hermana de tu mujer. [...].

*Antes, cuando me rozaste al pasar por la puerta, y olí tu perfume... por todos los santos ¡creí que me iba a desmayar! Cálmate. Eres un digno asesor financiero. Harás muy mal tu papel si te desmayas”.*¹²⁴

5. 2. 11. El monólogo y su ambivalencia genérica. (Según Miguel Fernández Labayen)

“La potencialidad del monólogo interior permite una ágil **fusión de géneros**, oscilando entre el drama y la comedia según la voluntad del autor. La flexibilidad de este mecanismo permite estos saltos de la risa al llanto, a la vez que resulta ideal para confrontar los mundos interior y exterior de los personajes, identificando el primero con el **off narrativo**, y le segundo con la plasmación de **la acción** en la imagen cinematográfica. La yuxtaposición de los dos medios abre la posibilidad de crear interesantes contradicciones en un mismo flujo temporal, evidenciando además la percepción errónea de los personajes respecto a lo que la imagen ofrece. Por tanto, se consigue evidenciar la debilidad del punto de vista de los protagonistas, cuya multiplicación y contraste deviene la semilla del drama y origina los conflictos que hacen avanzar la historia.

¹²⁴ *Op. cit.*, pág. 53.

Sin embargo, **el propósito principal sigue siendo acercar el personaje al público**, extendiendo la representación dramática de cada figurante a su habla. Se trata de crear un discurso mimético con el carácter del ser de ficción, con una sintaxis y una estructura determinada y única que plasme, con gran efectividad, el verdadero idiolecto en el que supuestamente se expresaría el personaje en la intimidad. De este modo, el habla interna contradictoria e insegura de Elliot¹²⁵ no tendrá nada que ver con la de Lee, totalmente seductora, o con la de Holly desquiciada y paranoide. Lo mismo sucede con Hannah, cuyo único monólogo no hace referencia a sí misma, sino a la situación de sus padres, mostrándose una vez más como el centro de equilibrio, atenta a los desajustes de la familia. La seguridad y confianza de su discurso difiere de la incerteza que asedia al resto de los personajes, dando otra vez un retrato frío y monolítico de la protagonista del drama”.¹²⁶

¹²⁵ Todos los personajes mencionados pertenecen a la película *Hannah y sus hermanas*.

¹²⁶ *Op. cit.*, pp. 60- 61.

5. 3. *STAND-UP COMEDY*. Origen y bastardía: de la plaza medieval al club neoyorquino

En el siguiente epígrafe nos proponemos trazar una línea que va desde los primeros juglares que erraron por Europa, durante la Alta Edad Media, hasta llegar al origen de la *stand-up comedy* en Estados Unidos, a mediados del siglo XIX.

Pasaremos, también, por el resurgimiento del teatro profano en el Medioevo y los subgéneros más acordes a la naturaleza de este estudio, a saber, el monólogo medieval y la sátira picante –ambos parientes lejanos de los modernos monólogos de los clubes neoyorquinos.

Los *minstrels* de la Inglaterra de los siglos XI y XIII pondrán el contrapunto musical para una definición de la comedia a nivel genérico y en tanto que elemento capaz de generar un discurso crítico para con el orden establecido, siempre en eterna disputa con Eros.

La *Commedia dell'Arte*, en la Italia renacentista será, por tanto, un lugar de paso obligado en cuyos orígenes y rasgos rastreadremos algunas de las características que perviven actualmente tanto en el cine de Woody Allen como en la comedia de club norteamericana (*stand-up comedy*). Este viaje a través del tiempo hacia las formas populares del arte teatral a lo largo del segundo milenio nos permite ver cómo la técnica de la improvisación –cuyo desarrollo podemos ver ya en las obras de Menandro– y la sátira son dos elementos caros a la obra alleniana y, en especial, a los recursos que nos proponemos analizar en el capítulo 6 del presente estudio: parábasis y monólogo, siendo la *stand-up comedy* el tercer elemento, o piedra angular, que vertebra los dos primeros.

5. 3. 1. Los juglares y el resurgimiento del teatro profano en la Edad Media

César Oliva presenta, con respecto al **resurgimiento del teatro profano en la Edad Media**, tres hipótesis: (1) la libre adaptación por parte de la tradición escolástica de Terencio y Plauto (en Francia e Italia abundan ejemplos de la de la adaptación escolar de la comedia latina); (2) la declamación mimada de los juglares; y (3) los desahogos espontáneos de los autores de teatro religioso.

Le daremos aquí protagonismo, por lo que concierne al desarrollo de nuestra investigación, a la segunda y tercera hipótesis que acabamos de mencionar.

“Una segunda hipótesis hace depender la aparición del teatro de la declamación dramática mimada de **los juglares**. En realidad el juglar solía constituir todo un **hombre-espectáculo** en la Edad Media: tocaba varios instrumentos, recitaba, cantaba, componía, era acróbata, domaba animales... En el recitado y en la declamación patética estos artistas de calle depuraron al máximo su arte, gesticulando o mudando la voz para caracterizar a los diferentes personajes que entraban en el diálogo o en el debate. [...] La tercera hipótesis –la más comúnmente aceptada– sitúa el origen del teatro profano en los **desahogos espontáneos**, o intencionadamente redactados por los autores del teatro religioso. Estos desahogos eran muchas veces de signo cómico. Algunos ejemplos: nadie podía impedir el regocijo de los niños y clérigos de órdenes menores cuando, en las celebraciones de los *milagros*, invadían las iglesias festejos y mascaradas; las de San Nicolás, la fiesta de los locos, el abad *Magouvert*, el *Lord of Misrule* de los ingleses o el Papa de los locos que presidían las saturnales, a pesar de las **prohibiciones** de la jerarquía eclesiástica. Se cuenta que en estas ocasiones se jugaba incluso a los dados y a las cartas sobre el altar. Y ¿qué decir de los **remedos de los oficios sagrados** presididos por el niño elegido obispo de los Inocentes por sus compañeros? Por su lado la gesticulada irritación de algunos personajes (Herodes, los sacerdotes y príncipes judíos que creen que Jesús les va a arrebatar sus prebendas) divertía a los espectadores. También excitaban la risa los Reyes Magos, provocando la cólera de Herodes al hablarle en jergas que este no entendía –recurso muy utilizado en las farsas, especialmente en *Micer Patelín*, y que sabrá administrar magistralmente Moliere en el

siglo XVII-. Cómica resultaba la huida en carrera de Pedro y Juan la noche de los interrogatorios de Jesús (esta escena era muy del agrado de los alemanes). Divertidos eran los regateos de las mujeres con los vendedores de perfumes”.¹²⁷

Oliva también destaca el sentido irónico del público medieval que combinaba con un alto grado de impresionabilidad y una tendencia a participar en la acción cuando se requería la imitación de sonidos de los animales.

5. 3. 2. El monólogo medieval. La sátira picante

Al profundizar en el estudio del teatro profano Oliva y Torres Monreal señalan como aquel se concreta a lo largo del tiempo en cinco subgéneros: el sermón, el monólogo, la sotía, la moralidad y la farsa.

El sermón jocoso parodia los sermones de la iglesia, la sotía es una parada satírica de origen político, la moralidad, por otro lado, tiene un carácter alegórico, y, finalmente el monólogo (de mayor pertinencia para este estudio):

“Es un subgénero más libre que, según parece, deriva directamente del **arte de los juglares**. La obra maestra de este subgénero es *El arquero de Bagnolet*, sátira picante¹²⁸ dirigida contra los arqueros de Carlos VII, que reproduce el tópico del soldado fanfarrón, el *miles gloriosus* de la comedia latina. [...].

De todos estos [subgéneros] la farsa perdurará en Francia y en España bajo la forma de pasos y entremeses”.¹²⁹

¹²⁷ (Oliva y Torres Monreal, 1997: 88-89).

¹²⁸ La irreverencia de *stand-up comedians* norteamericano del siglo XX como Mort Sahl y Woody Allen haciendo alusión, respectivamente, a temas políticos y religiosos, en pleno auge del macartismo, encuentra antepasados afines en las sátiras que los juglares representaban en la Edad Media.

¹²⁹ *Op. cit.*, pág. 92.

5. 3. 3. Primeros *minstrels* en Inglaterra: siglos XI y XIII

Mediante el estudio del barítono, director de orquesta y musicólogo alemán Dietrich Fischer-Dieskau nos proponemos ahora indagar en el origen de la canción profana durante la Alta Edad Media y su relación con los artistas ambulantes que acabarían convirtiéndose en los primeros juglares de Europa:

“En esta época [a principios del segundo milenio] se cantaba de un modo **profano** al amor, el vino y los besos, los labios de rosa y senos de lirio. **La sonrisa de la amada** pasó a ser más importante que el perdón de los pecados. Pero como la canción profana prefería estos contenidos, a los que se añadieron la guerra, el escarnio y la frivolidad tan apreciados en el primer milenio de nuestra era, no puede caber ninguna duda de que la canción profana existía ya desde mucho tiempo antes, aunque no llegara hasta nosotros al no contar con los actuales **medios de transmisión**. [...].

Los teatros ya no ofrecían tragedias, que casi habían llegado a parecer oficios religiosos, sino preferentemente **farsas con canciones intencionadamente obscenas**. Ya los primitivos padres de la iglesia, Alejandrino, Cipriano, Lacteano, Crisóstomo y Agustín se vieron obligados a polemizar contra estos “habitáculos de la peste” y “copas de la exuberancia”.

Aún así pronto se encontró otro lugar para satisfacer la afición a los espectáculos. Los “histriones”, “iocolatores” y “gladiatores” que se habían quedado sin trabajo se pusieron en camino para recorrer otras tierras, ganándose el sustento con sus habilidades. Gentes ociosas les siguieron al atravesar los Alpes, acompañadas de mujeres de costumbres ligeras, comediantes, prestidigitadores, cantantes ambulantes y pitonisas. Una parte del oficio consistía en inventar canciones, que a medida que transcurría el tiempo fueron acompañadas cada vez con más frecuencia por instrumentos. **Los artistas ambulantes** se presentaban en los mercados con cítaras, fídulas, violas, gaitas (cornamusas), y actuaban junto a iglesias y en tabernas. Bailaban, daban volteretas, saltaban a través de aros, recogían pequeñas manzanas con dos cuchillos, imitaban el canto de los pájaros, andaban y saltaban en la cuerda floja y provocaban la algazara de la multitud.

El “Sachsenspiegel” clasifica este tipo de artistas ambulantes: “gaiteros, timbaleros, tañedores de viola, cantantes, titiriteros, malabaristas, recitadores, barberos, sangradores y toda clase de vagabundos, heraldos y alborotadores”. Pronto se unieron a estos **feriantes y cómicos de la legua** personas procedentes de los ámbitos espirituales; fue una considerable aportación de los conventos y monasterios ofrecer lecciones gratuitas y, de ese modo, fortalecer la cultura y la tradición en el pueblo. Claro está que la buena voluntad no podía dar mucho más de sí, y cientos de escolares se encontraban sin medios para ganarse la vida al finalizar sus estudios. Muchos de ellos, especialmente los más ingeniosos, se sintieron tentados a incorporarse a los vagabundos. Donde quiera que hubiera un mesón, por un pedazo de pan entraban y entonaban canciones propias o ajenas: poesía estudiantil, pícaro y ágil en la forma. Entre ellos destaca el Archipoeta, un tal Walter (de 1162 a 1165, al servicio del arzobispo de Colonia, Rainald von Dassel), cuyas obras poseen rasgos de genialidad. Su canción “*Meum est propositum in taberna mori*” la recogió posteriormente Gottfried August Bürger; “Tanto si sí como si no, quisiera morir empuñando el codo”. Todavía no predominaba la canción estrófica. Se trataba de exclamaciones, recitativos arcaicos, cantos melismáticos sobre unas pocas palabras o fonemas. Pero la estructura de la canción estrófica pronto se implantó sobre otras formas cantadas”.¹³⁰

Continuamos ahora con una breve panorámica sobre el florecimiento de la canción en la corte francesa y el desarrollo conjunto de los juglares o menestreses, quienes se constituyen en las figuras principales del entretenimiento cortesano de la época. Fischer-Dieskau subraya, también, la importancia de **la improvisación** para el juglar, su capacidad memorística y la transmisión oral de las canciones:

“A partir de **1200** comenzó el florecimiento del “**Minnesang**” medieval en toda **Europa** partiendo de Provenza. Las condiciones para su desarrollo fueron el fortalecimiento de la monarquía francesa en el siglo XII, el refinamiento de la cultura cortesana y –sobre todo– la devoción mariana como se practicaba, por ejemplo, en Saint-Victor de París.

¹³⁰ (Fischer-Dieskau, 1990: 18-19).

La mujer y la dama constituían el centro de inspiración. La lírica amorosa le estaba dedicada, pero no el sentido de una declaración de amor del poeta sino de un modo alegórico, poniéndose a los pies de la esposa de su señor. Cuando finalmente comenzaron a escribirse las canciones del siglo XIV, habían enmudecido ya casi todos los que las habían cantado, pues las ofrecían como **libres improvisaciones** con el acompañamiento de los músicos, confiadas a la **transmisión oral**.

Los cantantes populares de **Provenza**, allí llamados *jongleurs*, eran al mismo tiempo músicos, bufones, volatineros, romanceros, **improvisadores** y, como consecuencia de su talento y su gracia interpretativos, gozaban del favor del pueblo y la nobleza. Naturalmente los grandes señores se aseguraban su arte de versificar y hacer música para su propia diversión. Más tarde se les llamó *ménéstriels* o *ménéstiers*, como diminutivo de ministro, servidor. Además de sus propios poemas debían de tener en su repertorio los *lais* (pequeñas canciones de amor compuestas a modo de secuencias) *fabliaux* (cuentos) y las canciones de ronda más apreciadas; y además –y esto era ya más difícil– debían de ser capaces de recitar extensos poemas. El desaparecido *Cantar de Roldan* contaba alrededor de 10.000 versos; otros, como el *Roman de la Rose*, incluso hasta 23.000. Un buen *ménéstriel* debía guardar en su **memoria** estas *Cançons de geste* (cantares de gesta), como se denominaban los poemas elegiacos, y recitar a petición de su señor, o de los invitados, los episodios más apropiados de caza o de boda, de luchas o galanes.

El aplauso que cosechaban con ello los *jongleurs*¹³¹ incitó a los caballeros de Provenza a imitarlos. También ellos intentaron “encontrar” poemas y melodías adecuados para ellos, por lo que se llamaron *troubadours*, de *trouver* o *trobar*. Aquellos de entre ellos que carecían de habilidad para acompañarse con los instrumentos predilectos de entonces, la viola, o el arpa, empleaban a este objeto un menestrel”.¹³²

Este particular viaje por Edad Media no tiene otro objeto que el de llegar a Inglaterra y entender, así, porque este reino fue, a finales del siglo XIII, el lugar referencial para la música de los *minstrels* en Europa. Tendrían que pasar todavía algo más de 500 años

¹³¹ Lat. *Jocularis*, gracioso, risible (Coromines, 2008: 324).

¹³² (Fischer-Dieskau, 1990: 20).

para llegar a la apertura del Canterbury Hall en 1856 (Lambeth, Londres), lo cual marca la oficialización del *music-hall* –cuna de cómicos ingleses como Charles Chaplin y su cóver, en muchos espectáculos, Stan Laurel, ambos padres artísticos de Woody Allen.

Fischer-Dieskau nos muestra, en el siguiente fragmento que hemos escogido para ilustrar el panorama de la época, cómo se pasa del culto religioso al culto a la mujer, lo que da lugar a la emancipación del arte sacro:

“¿Surgió este nuevo arte de improviso, de la nada? Ya se ha demostrado la influencia que sobre él tuvieron las **canciones árabes** procedentes de la vecina España. Los *trouvères* proclamaban en sus canciones llenas de simbolismo mensajes místicos y espirituales, pero al mismo tiempo hablaban un nuevo lenguaje de gozos terrenales y sensuales. De este modo, **el culto a la mujer** cultivado por los trovadores con palabras y música, **marca dentro de la era cristiana la auténtica emancipación del arte sacro**, tanto poética como musicalmente.

Lo que nos legaron los *trouvères* fue **la primera manifestación artística profana conservada en testimonios musicales**. Después de su decadencia en el siglo XIII, hay una línea que conduce hasta los *Minnesänger* alemanes y los *Meistersänger* burgueses. Posteriormente poetas como Dante y Petrarca en Italia recibieron la influencia de los trovadores.

Cuando entre los siglos XI y XIII se unieron el norte de Francia y el sur de **Inglaterra**, los *minstrels* ya no se trasladaron a Italia, sino al sur de Inglaterra. Desplazaron al *gleeman* o arpista anglosajón hacia el interior del país. Sin embargo, los príncipes de la casa de Plantagenet, grandes aficionados al arte consiguieron limar asperezas y reunir los diferentes estilos de canto de la incipiente *minstrelsy*. Muy pronto hasta en los conventos florecía la música con mayor fuerza que la religiosidad. Longland, un poeta del siglo XIV, cuenta de su “friar” que se sabía los romances de Robin Hood y Randal mejor que el Padrenuestro. Cuando la reina Leonor casó en **1290** a su hija Margarita con Juan, el hijo del príncipe de Brabante, se invitó a 446 menestreles ingleses y extranjeros,

lo que puede darnos una idea de **la importancia del cultivo de la música en Bretaña**”.¹³³

5. 3. 4. Definición de la comedia. Discurso ambivalente de la comedia: la crítica al orden establecido y el triunfo de Eros. (Según Anne Ubersfeld)

Los círculos concéntricos que hemos trazado desde el principio de este capítulo, cuando abordábamos el resurgimiento del teatro y la canción profana de mano de clérigos y juglares, se van haciendo cada vez más pequeños a medida que nos aproximamos al epicentro de los mismos, es decir, al autor referido en este estudio: Woody Allen.

Anne Ubersfeld, nos ofrece una definición de comedia que nos parece de especial pertinencia, pues es prácticamente aplicable a toda obra dramática de carácter cómico y, especialmente, a las comedias que Allen ha escrito para el cine:

“En francés, la palabra comedia designó, en principio, a toda forma de obra teatral, fuera cómica o trágica. Pero la idea misma de comedia como género viene de Aristóteles, que **define la comedia como “una imitación de hombres de calidad inferior”** (*Poética*, VI).

Nos inclinaríamos a definir la comedia por lo cómico; es lo que intenta hacer Aristóteles. En realidad, esto casi no es posible, dado el espacio extremadamente variable que tiene lo cómico en la comedia y el hecho de que lo cómico varía, también, según las culturas. De hecho el carácter más neto y general de la comedia es que extrae sus temas y sus personajes de **la vida privada**: como máximo, puede haber en la comedia presencia de reyes y de príncipes, como en Shakespeare, en la medida en que el domino público, el del Estado y el poder, no esté directamente aludido. Corolario: **la comedia raramente está unida a la leyenda, a la fábula, a la Historia** –*Anfitrión* es una notable excepción, pero llega apenas a ser una comedia.

¹³³ *Op. cit.*, pág. 21-22.

La comedia cuenta **la historia de un hombre**, menos frecuentemente la de un grupo de hombres, **cuyo comportamiento conduce a un desequilibrio**. A veces el desequilibrio surge de una situación que provoca risa (la presencia de mellizos, por ejemplo, que produce equivocaciones sobre la persona). Sabemos que **reír es una defensa contra la angustia** –no sin permitir al espectador pasar también por ella–: **“La tragedia representa nuestras angustias profundas, la comedia nuestros mecanismos de defensa contra ellas”** (Mauron).

De ahí proviene el sutil estatus de la comedia y el abanico casi infinito de sus posibilidades. Centrada en la pintura de la realidad cotidiana, **la comedia se mofa de ella muy a menudo a través del optimismo de su desenlace**. Este desenlace es siempre ambiguo: **respeto y hace triunfar los valores de la sociedad** y, al mismo tiempo, como lo muestra su mejor analista, Charles Mauron, **manifiesta la victoria de Eros sobre dicha sociedad** y le otorga el mejor lugar a las **“fantasías de triunfo”**, que ven, por ejemplo, como el amor de las personas jóvenes vence al dinero y a la prudencia de los padres.

La ligereza de la comedia, la necesidad de inventiva en los temas que requiere, la constituyen en el domino por excelencia de la imaginación creativa. Inversamente, la comedia plantea al director escénico el problema siempre renovado del referente, en la medida en que, siendo su domino la realidad cotidiana, **le es preciso en cada oportunidad encontrar un universo referencial acorde a un público nuevo”**.¹³⁴

¹³⁴ (Ubersfeld, 2002: 12).

5. 3. 5. Comedia dell'Arte. Rasgos principales. (Según Anne Ubersfeld)

Nuevamente Ubersfeld define, con muy pocos y certeros trazos, los principales rasgos de un género cómico que se encuentra enraizado profundamente en la moderna tradición europea de hacer comedia y que, por lo tanto, nos resulta útil a la hora de comprender los rudimentos de una forma de hacer teatro que tiene en la improvisación uno de sus rasgos principales:

“Género cómico italiano¹³⁵ que duró más o menos dos siglos (finales del siglo XVI-finales del siglo XVIII), pero cuyos procedimientos y estilos no cesaron de interesar y de tener **influencia**, incluso **en los directores de escena contemporáneos**. Es un teatro en el que evoluciona **una serie de personajes codificados**, de los cuales el más célebre es Arlequín; algunos están enmascarados, como Arlequín, que lleva un antifaz que deja la boca visible; otros no, como los jóvenes galanes. La característica de la *Comedia dell'arte* es ser **un teatro de improvisación**: a partir de un simple esbozo, los actores improvisan, es decir, pueblan el escenario de elementos escénicos, de escenas cortas o de *lazzi*, todos por supuesto preparados con anterioridad. Del capricho de su fantasía, de sus posibilidades o del público, extraen esos elementos escénicos de su bagaje, dando a su actuación una variedad, una **imprevisión**¹³⁶ que les envidian los artistas contemporáneos”.

¹³⁵ *Op. cit.*, pág.13.

¹³⁶ Woody Allen se ha referido en más de una ocasión a que es reacio a planificar las escenas que va a rodar y a cómo suele cambiar los diálogos de sus actores sobre la marcha del rodaje.

5. 3. 6. Improvisación. Improvisación y sátira. La técnica menandrina del imprevisto. Elementos populares en la Comedia del Arte. La huella de La Comedia del Arte en Chaplin. (Según María de la Luz Uribe y Eric Lax)

Esta imprevisión que Ubersfeld subraya en su somero planteamiento sobre la *Commedia dell'Arte* constituye la piedra angular de la comedia. Además de este rasgo Ubersfeld explica como el actor de este género se libera de la técnica y se constituye como autor de su personaje; traza un espléndido recorrido que atraviesa y relaciona por igual a los cómicos de Icaria (siglo VIII a.C. en Grecia), a los juglares de la Edad Media (que ya hemos visto en el apartado 5. 3. 1. *Los juglares y el resurgimiento del teatro profano en la Edad Media* de este estudio) y el bufón de la corte; ahonda en la caricatura, la parodia y la sátira de la actualidad (en una brillante comparación con Aristófanes); trae a colación la técnica menandrina basada en la peripecia y el reconocimiento como fuente de la *Commedia*; señala los bailes, la música, la acrobacia, los juegos de mano (la magia) y la prestidigitación de forma que parece que nos hallamos en el Flatbush neoyorquino de los años cuarenta; y al citar la prohibición que Carlo Borromeo firmó en 1580 nos permite entender por qué los cómicos italianos se expandieron por toda Europa, lo que les permitió influir en numerosos países y dejar huella en el *music hall* inglés del siglo XIX dando lugar a su hijo más sobresaliente: Charles Chaplin.

Como Uribe afirma con respecto a la libertad del actor:

“Existió un movimiento teatral que **mediante una inicial esclavitud técnica liberó** a los actores de la sumisión a los límites en los que el autor les ofrecía los personajes. Este movimiento fue el de la *Commedia dell'Arte*, y se produjo **en Italia a mediados del siglo XVI**”.¹³⁷

A propósito de esta libertad e imprevisión de la *Commedia dell'Arte* nos interesa referir la opinión de Allen a la hora de trabajar con el guión y los actores:

¹³⁷ (Uribe, 1963: 7).

“No hay una explicación teórica de por qué no hago ensayos, pero **las cosas me suenan rancias cuando las hago muchas veces**. Así, no reviso el guión después de haberlo escrito. A continuación me gusta comprobar que ocurre la primera vez que los actores lo trabajan”.¹³⁸

Resulta obvio que para asumir los riesgos que la falta de planificación de Allen en el plató conlleva es necesario contar con un intérprete versado que si bien no es el “autor” (en este sentido no puede compararse con el cómico italiano renacentista) sí posee una ductilidad para “salir del paso” con sus propios recursos actorales:

“En este teatro [el de la Comedia del Arte], teatro cómico por excelencia, **el actor es el autor del personaje**¹³⁹. [...]. **El comediante del arte debía ser un actor profesional con una gran experiencia** con una gran ejercitación técnica, que le permitiera entregarse a un, diremos, cauteloso, **improvisar**”.¹⁴⁰

La capacidad para utilizar ciertos recursos de la cultura popular del espectáculo que esgrime Allen en muchas de sus películas concuerda felizmente con los que Uribe expone a continuación:

“En el arte de improvisar, el cómico italiano se vincula no sólo a aquellos [**los cómicos de Icaria** que recorrieron Grecia ocho siglos a.C.] y al **juglar de la Edad Media**, en el empleo del lenguaje del gesto, del canto, la acrobacia y la prestidigitación, sino también al **bufón de la corte**, del que tiene el vibrante sentido de la humanidad, la comprensión de la dignidad oprimida, pero inmortal de la naturaleza y el espíritu, y la aceptación de

¹³⁸ (Lax, 1991: 299).

¹³⁹ Conviene señalar que cuando Woody Allen afirma que confía en la frescura de sus actores a la hora de “improvisar” los guiones que les facilita no debe equiparse la técnica actoral de sus intérpretes con la de los actores de la *Commedia*, que sí eran realmente autores de las piezas. Bien es cierto que Allen no ensaya las escenas previamente porque si no el trabajo le empieza a sonar, como él mismo dice, rancio. Muchos de sus actores han explicado muchas veces la libertad que Allen les deja a la hora de trabajar. No importa que no digas exactamente lo que él ha escrito; **confía en que el actor adapte su texto a su forma de expresarse**. Esta actitud al igual que la **falta de planificación de las secuencias** (no sabe cómo va a hacerlas hasta que no llega al *set*) recuerdan mucho a los humoristas de club neoyorquinos (*stand-up comedians*) y su capacidad de improvisación en escena. El mismo Allen ha afirmado muchas veces que a pesar de llevar el material de sus monólogos muy preparado reconocía que improvisaba gran parte del material durante su actuación.

¹⁴⁰ (Uribe, 1963: 7-8).

lo real, aunque grotesco, con una especie de fabuloso heroísmo y un dejo de valiente melancolía”.¹⁴¹

En Allen la tendencia a parodiar o caricaturizar temas en sí terribles o dramáticos como la guerra (en *La última noche de Boris Grushenko* o *Bananas*) o la vida miserable de un ladrón de poca monta (*Toma el dinero y corre*) es también una constante que se encuentra en la comedia griega de Aristófanes y, de forma especular, en la comedia italiana descrita por Uribe:

“En el teatro griego se encuentra definido el elemento cómico por vez primera. La risa griega brota de la **caricatura**, como anverso de la tragedia, y ya que el argumento tradicional de ella era el mito, **se encuentra desde el siglo V a.C. la parodia**¹⁴² **de los mitos**, en una tendencia a ridiculizar los horrores que se hacían excesivos y de humanizarlos a través de la risa”.

[...].

“Aristófanes no faltó solamente al respeto a los dioses; también **satirizó la actualidad**, como hicieron luego los comediantes-autores de las compañías italianas; caricaturizó, fuera de personajes militares o políticos, a **Sócrates**, en *Las nubes*, donde muestra al filósofo suspendido por los aires en una canasta, y situaciones sociales, como en la comedia *Las aves*, en la que dos hombres acosados por su situación económica deciden elevarse al cielo y construir una ciudad donde reinen los pájaros, idea que bien pudo ocurrírsele a los *zanni* de la *Comedia all'improvviso*”.¹⁴³

¹⁴¹ *Op. cit.*, pág. 10-11.

¹⁴² Allen, en la fase más paródica de su filmografía —desde *Toma el dinero y corre* hasta *Annie Hall*— muestra un tono irreverente y satírico hacia sus autores de cabecera: **Bergman, Dostoievski y Chéjov**. Esto puede verse claramente en *La última noche de Boris Grushenko*, donde busca, a través de la exageración de ciertas situaciones hasta límites absurdos, liberar la angustia existencial que una lectura *ad hoc* de sus mitos o autores de cabecera podría provocar. Esto se ve claramente en la escena en la que la actriz Diane Keaton discute con su hermana acerca de la naturaleza del amor en el marco de una escena de tintes chejovianos.

¹⁴³ (Uribe, 1963, pág. 15-16).

Uribe se centra ahora en dos aspectos fundamentales de la moderna comedia, que se origina especialmente a partir de Menandro, el reconocimiento y la peripecia¹⁴⁴. Este último recurso será usado frecuentemente en las películas de Woody Allen. Baste recordar, por ejemplo, el momento en el que Boris, el protagonista de *Whatever it Works*, intenta suicidarse por segunda vez tras ser abandonado por su mujer, pero cae encima de una mujer que no sólo le salva la vida, sino que acabará convirtiéndose en su nuevo amor:

“En la **Comedia Nueva**, precisamente en **Menandro**, encontramos otra **técnica**, la de **lo imprevisto**, aplicada como un **cambio inesperado** de la acción que transforma a los personajes tristes en alegres, o a estos en tristísimos. La *Commedia dell’Arte* exageró lo “imprevisto” para el asombro y la risa de sus espectadores: sus personajes pasaban de la inmovilidad absoluta a la acción desenfrenada, de la quietud a la acrobacia y el baile, del silencio a la locuacidad y el canto grotesco. En el lenguaje muchos efectos cómicos se basaban en la espera de una determinada palabra al finalizar una frase, y la inesperada pronunciación en cambio de una del todo diversa. **La técnica fundamental de Menandro**, en lo que se refiere a lo imprevisto dentro de la trama misma, consistía en dos artificios: **la peripecia y el reconocimiento**, usados ambos casi en cada trama de comedia *all’improviso*, y consistentes, el primero, en el cambio rápido de fortuna y situación de alguno de los personajes, y el segundo en el descubrimiento imprevisto del origen y la situación de alguno de ellos que se hallaba en un conflicto sin salida”.¹⁴⁵

Con respecto a los bailes, la música, la acrobacia, la prestidigitación y otros recursos escénicos Uribe afirma que “una de las causas del éxito de la *Commedia all’improviso* era **la variedad de los estímulos que presentaba al público**. Los actores que tanto se preocupaban del espectáculo visual, no descuidaban tampoco la parte auditiva. Fueron las representaciones de **charlatanes y saltimbanquis**, y aún las de carácter sagrado, quienes les sugirieron el uso de **la música como elemento teatral**, y la insertaron primero en los intermedios, para incorporarla luego al juego escénico en forma de

¹⁴⁴ “En el drama o en cualquier otra composición análoga, mudanza repentina de situación debida a un accidente imprevisto que cambia el estado de las cosas”. <http://lema.rae.es/drae/?val=peripecia> (fecha de último acceso: 2 de junio de 2015).

¹⁴⁵ (Uribe, 1963: 20).

canciones improvisadas o de parodias de canciones conocidas del público para lograr un efecto cómico [...]. Del mismo modo que la *Commedia all'improvviso* competía con la Comedia literaria o *Sostenuta*, así, contra el baile *nobile*, estaban los bailarines a la *Scaramuccia*. Los bailarines *all'improvviso* pasaban de un minueto o de una pavana a la sátira bufonesca y burlona de las posturas falsas, los pasos ridículos y acrobáticos de los que cada actor poseía un repertorio propio, y los saltos furiosos y rápidos, diversas volteretas, pasos *scaramuziali*, grandes, largos y desproporcionados, y en todo caso difíciles de imitar. Esto unido a los **juegos de mano y prestidigitación**, y a la **acrobacia**¹⁴⁶, daba a las escenas una movilidad mordiente cuya soltura influía en el baile académico, del que ellos a su vez tomaron la nobleza de las ordenadas leyes cortesanas”.¹⁴⁷

La censura hizo mella en la *Commedia* y la espontaneidad que tuvo en un principio quedó cristalizada en una forma literaria que Carlo Goldoni elevaría:

“En 1572 la *Commedia dell'Arte* debe reducirse a las cortes, pues se prohíben los espectáculos públicos y los *girovaghi*. En 1580 Carlo Borromeo hace prohibir temporalmente la Comedia en Nápoles. La prohibición y la lucha continua impulsan a las compañías a **desplazarse**, no sólo ya por Italia, donde cundían las dificultades, sino **por toda Europa**. El repertorio, que al comienzo se basaba en los *canovacci* de los actores y en la reforma y la variación literaria de la época, comienza a reducirse en Italia a finales de 1600 para ajustarse a las exigencias de los **censores**¹⁴⁸; sus temas y

¹⁴⁶ El **Flatbush**, con sus elementos populares y sus *shows* de variedades (música, acrobacia, prestidigitación, baile, música, juegos de mano...) representa el elemento catalizador de la esencia de la *Commedia Dell'Arte* cuyos elementos sustanciales perviven en la cultura popular del Estados Unidos de los años cuarenta. En el Flatbush se dio cabida a todas estas disciplinas para entretener a los jóvenes adolescentes como Woody Allen. (Véase el subepígrafe del presente estudio 1. 3. 1. *El Flatbush y el primer contacto con el vodevil: magia, música y humor*).

¹⁴⁷ (Uribe, 1963: 37-38).

¹⁴⁸ Si en el cine son los productores y el mismo autor, que conoce bien los límites de lo que el mercado puede admitir, quienes censuran una obra, la fílmica, que una vez acabada es incorregible, en el teatro, medio que Allen ha tratado somera y convencionalmente, la letra impresa (libretos, libros, guiones) constituye una verdadera limitación del carácter vivo del medio teatral que tiene la virtud de incluir en cada representación temas y ocurrencias que la propia energía del lugar de representación genera (*Commedia dell'Arte*, teatro de calle, juglares o cabarets). Por eso la **stand-up comedy**, al igual que toda forma de literatura oral, tiene, por su imprevisión, un componente subversivo y libérrimo del que el cine carece.

fórmulas se hacen ya rígidos y el espectáculo completo de la *Commedia dell'Arte* comienza a asimilarse a la literatura. En el 1700, cuando finalmente se acepta la Comedia aún en los conventos, aparece Goldoni, que la renueva, eleva, y convierte en buena literatura”.¹⁴⁹

En lo que se refiere al vínculo entre *Commedia dell'Arte* y el cine, Uribe expone una hipótesis más que acertada, a nuestro juicio, mediante la cual establece un vínculo histórico-cultural adecuado entre el *clown* alleniano y la tradición del *music-hall*, pariente esta, a su vez, de la *Commedia* italiana:

“El cine mismo al abrir sus posibilidades, dio ocasión a que se creara un personaje que podría haber formado parte de la mascarada “*dell'arte*”. La figura de **Chaplin**, su movimiento alternado de torpeza y agilidad, su calidad de **bufón emotivo**, lo ponen entre las personalidades de un Pedrolino y de un Pulcinella; es uno de los pocos actores de cine que apoyándose, como lo pedía el cine mudo, en la fuerza expresiva del gesto y el movimiento, permaneció fiel a un personaje y a sus características que se expresaban visualmente con trazos simplísimos: un tongo, bigotes cortos, zapatos desproporcionados. Con estos elementos mínimos, Chaplin se impone al público a través de una **personalidad zannesca y sentimental**. Sus movimientos y técnicas son análogas a las *dell'arte*, y es posible que esto se deba a que pertenece a una familia de actores de *music hall*.

Los espectáculos de variedades, los circos y los títeres son los parientes pobres de la *Commedia dell'Arte* y mantienen tradicionalmente la forma técnica de los improvisadores enmascarados, aunque generalmente no conserven su poesía. Chaplin agregó a esta tradición el espíritu genial que animaba a los actores *dell'arte* y creó un personaje nuevo correspondiente a la época y el momento, y relacionado íntimamente con los de la *Commedia dell'Arte*”.¹⁵⁰

¹⁴⁹ (Uribe, 1963: 90 y 91).

¹⁵⁰ *Op. cit.*, pág. 126.

5. 3. 7. Del nacimiento de la *stand-up comedy* a la época actual. Siglos XIX y XX

5. 3. 7. 1. Al principio fue el *vaudeville* (de mediados de 1800 a mediados de 1930)

Los Estados Unidos de Norteamérica se constituyeron como tales tras lograr la independencia de El Imperio Británico en 1783 (Guerra de la Independencia Americana, 1775-1783). Poco más de medio siglo más tarde esta incipiente nación tuvo su propia guerra civil (del 12 de abril 1861 al 9 de mayo de 1865) cuyo resultado fue la victoria de La Unión (los estados del norte) frente a La Confederación (los estados del sur). Las consecuencias de la guerra fueron a grandes rasgos: casi un millón de muertos, el asesinato Abraham Lincoln cinco días después de la rendición del general Lee, la abolición de la esclavitud, la preservación de la integridad territorial del país, la destrucción y disolución del gobierno confederado, el comienzo de un período de reestructuración y reunificación (*Reconstruction Era*) del país y el surgimiento de la organización racista de extrema-derecha y origen protestante Ku Klux Klan.

Décadas después del fin de la guerra civil el país comenzó a sentir realmente el impacto de la Revolución Industrial. Se pasó del poder del agua como fuente de energía natural a la utilización de la máquina de vapor y el carbón, el ferrocarril posibilitó el transporte de mercancías y personas a lo largo de todo el país, y las ciudades se hicieron cada vez más importantes y comenzaron a ser verdaderos focos de desarrollo para quienes buscaban prosperar. Se ofrecían multitud de empleos dentro de una industria naciente que le dio a una población, que no poseía más que su fuerza de trabajo, la oportunidad no sólo de cubrir sus necesidades básicas, sino también de acceder, por vez primera, a dos lujos que serían los pilares sobre los que se asentaría la industria del entretenimiento, que es la que a nosotros nos importa para este estudio: la alfabetización y el tiempo libre. Eddie Tafoya, uno de los principales estudiosos de la *stand-up comedy*, esboza con claridad la conjunción de fuerzas que existían alrededor del mundo del entretenimiento en la segunda mitad del siglo XIX:

*“With a new urban population that was largely working class, immigrant and affluent when compared to the rest of the world came a need for new kinds of entertainment. Even though the minstrel show had been popular for some time, something else was needed. Before long, various offshoots of the Victorian music hall would come into being west of the Atlantic. Burlesque shows would offer bawdy satire and risqué productions; vaudeville shows would come to dominate the entertainment landscape and essentially set the standard for American entertainment and the “Borscht Belt” resorts of Sullivan County, New York, would serve as training grounds for some of the nation’s most important stars. Within a few years, these mode would all disappear, but not before having a major impact on virtually every sector of American entertainment”.*¹⁵¹

Como explicaremos a continuación el nacimiento de la *stand-up comedy* no se da de un día para otro ni se reduce a una revelación tenida por un artista de vodevil¹⁵² en un momento de inspiración en el que repentinamente se dirige al público para contar unos chistes, sino que más bien –y como suele ocurrir con todo movimiento artístico– el nacimiento de esta forma literaria genuinamente americana, que se basa en la libertad de expresión y en la santificación del individuo, es fruto de la confluencia de una serie de

¹⁵¹ “De la mano de una población formada principalmente por inmigrantes de clase trabajadora acomodada, si se comparaba con la del resto del mundo, apareció la necesidad de nuevas formas de entretenimiento. Aunque el *minstrel show* había sido popular durante algún tiempo se demandaba algo más. Años antes, las diferentes versiones del *music hall* victoriano habían florecido en el oeste del Atlántico. Los espectáculos de *burlesque* ofrecerían sátiras picantes y producciones de marcado carácter sexual; los espectáculos de vodevil llegarían a dominar el mundo del entretenimiento y, esencialmente, pondrían los pilares del entretenimiento americano, y la cadena de hoteles del condado de Sullivan, en Nueva York (*Borscht Belt*) serviría como lugar de entrenamiento para algunas de las estrellas más importantes de la nación. En pocos años, este formato llegaría a desaparecer, pero no sin provocar un fuerte impacto en prácticamente todos y cada uno de los sectores del mundo del entretenimiento en América.” (Tafoya, 2009: 109). (Todas las traducciones del inglés de este libro y otros en lengua inglesa son de Marcos García Barrero).

¹⁵² Conviene distinguir el vodevil como género de comedia del *vaudeville* al que nos referimos en este epígrafe. Según Ubersfeld el vodevil es un “género de comedia ligera con música y canciones, cuyo origen un poco incierto es muy antiguo (y sin duda ligado a fiestas populares), pero que hacía furor a finales del siglo XVIII y en la primera mitad del siglo XIX. Comedia “moral” (se puede llevar a los niños), se carga de incidentes burlescos, de equivocaciones y de reconocimientos. La música juega un rol muy importante: raramente original se nutre de aires populares antiguos o contemporáneos. Su comicidad absurda y la sucesión rápida de acontecimientos y de golpes de efecto la convierten en el ancestro de las grandes comedias de la segunda mitad del siglo XIX (Labiche, Feudeau, Courteline)”. (Ubersfeld, 2002: 102).

tradiciones de diversa procedencia dentro de un marco cultural, social y político tremendamente fértil e híbrido.

Es importante que tengamos en cuenta que mientras que en 1840 nueve de cada diez americanos vivían en el campo, unas pocas décadas después la mitad de los americanos ya vivía en las ciudades. Aparte de este hecho hay que contar con que los millones de emigrantes llegados a Estados Unidos a finales del siglo XIX, principalmente alemanes, italianos e irlandeses, llegaron con una idea del lo que era el entretenimiento muy diferente, en lo que a gustos se refiere, de la que tenía la mayoritaria comunidad puritana que se había establecido en el recién fundado país años atrás.

Eddie Tafoya nos ofrece una descripción detallada del origen del vodevil, de su contenido, de la repercusión que tuvo en el público y de su relación con la *Commedia dell'Arte* que hemos analizado en el apartado anterior:

*“Weaving together various entertainment traditions such as the **Commedia dell’Arte**, circus and street performing, miming, and the lavish theatrics (replete with cross-dressing comedic acts) of the Victorian music hall, and taking his name from the Val de Vire, the French river valley that was known for its tradition of bawdy songs, **vaudeville** offered the new urbanities exactly what they were looking for. The diversion was “freer than the more the fully scripted Broadway show” and featured dancers, singers, jugglers, magicians and sketch and team comedy. More rapid, elaborate and professional than the minstrel show and less salacious than the burlesque show, vaudeville was more or less family entertainment (even though, especially in the early years, the audiences was mostly male) and catered to crowds that were rapidly becoming more affluent, sophisticated and literate. Yet, unlike plays, operas and burlesque, it brought together a series of unrelated acts –sometimes as many as ten or twelve– on a single bill”.*¹⁵³

¹⁵³ “El *vaudeville* –que recogía diferentes tradiciones del mundo del espectáculo tales como la *Commedia dell’Arte*, el teatro de calle, la mímica y la prolija teatralidad del *music hall* victoriano (lleno de números de travestismo), y tomaba su nombre del valle del río francés *Val de Vire*, conocido por su tradición de canciones obscenas –ofreció a los nuevos urbanitas lo que estaban buscando exactamente. La diversión era “más libre que cualquiera de los espectáculos planificados de Broadway” e incluía a bailarines, cantantes, malabaristas, magos y *sketches* varios. Más ágil, elaborado y profesional que el *minstrel show* y menos ofensivo que el *burlesque*, el *vaudeville* era, más o menos, entretenimiento familiar (aunque, especialmente es sus primeros años, el público era mayoritariamente masculino) y satisfacía a las multitudes que se hacían, de forma cada vez más rápida, más ricas, sofisticadas y cultivadas. Sin

La nación tuvo, no obstante, que recuperarse de su guerra civil para que el *vaudeville* alcanzase su esplendor en un período que va desde finales del siglo XIX al año 1920. A partir de entonces, con el auge de la radio y la aparición del cine sonoro, el género entraría en decadencia.

La *stand-up comedy* nace en el seno del vodevil y no sería hasta los años comprendidos entre 1880 y 1890 cuando el género tomaría forma de la mano de **Charlie Case**. Robert Stebbins afirma que a diferencia de Will Rodgers, que usaba utilería, o Mark Twain, que era esencialmente un conferenciante cómico, Case fue el primer cómico puro de *stand-up* y el **pionero del monólogo**. Este cómico subía a escena sin ayuda de ningún tipo de elemento, y vestido de calle, para contarle al público chistes cuyo único propósito era el de hacer reír, lo cual era extraño en aquella época.

Otra pionera de la *direct-address comedy* fue la inglesa **Beatrice Hereford** (considerada por muchos la segunda *stand-up comedian* de la historia). Según los estudiosos de la comedia Kerry Segrave y Linda Martin la actuación de Hereford tuvo lugar en Londres en 1895 en presencia de George Bernard Shaw y Henry James, entre otros. Tiempo después se mudaría a Estados Unidos, participaría en varios espectáculos de Broadway y continuaría representando sus monólogos hasta los años treinta.

A principios del siglo XX **Ed Wynn**, un artista de vodevil que habitualmente trabajaba como *emcee*¹⁵⁴, un cómico de talento natural que hizo célebres frases como “yo nunca quise ser una persona real”, iba a abrir un nuevo episodio para la *stand-up comedy*:

Aparte de ser un célebre e ingenioso *entertainer*, escribió y produjo numerosos espectáculos para Broadway. Su personalidad escénica augura la honestidad emocional de un Richard Pryor o un Bill Hicks ya que “él hizo del todo posible que cada individuo en el teatro le percibiese como un amigo que habría de guiarle a través de un mundo lunático, singular e hilarante”.¹⁵⁵

embargo, a diferencia del teatro, la ópera y el *burlesque*, el *vaudeville* consistió en un serie de números sin relación entre ellos –a veces tantos como diez o doce– en un solo programa”. *Op. cit.*, pág. 110-111.

¹⁵⁴ Maestro de ceremonias.

¹⁵⁵ (Green, 1984: 177).

Después de los años treinta (mientras el país se recuperaba lentamente de la Gran Depresión) los vodeviles decaerían hasta desaparecer prácticamente de los teatros. Sin embargo, su huella perduraría gracias a programas de televisión como *The Hollywood Palace*, *The Ed Sullivan Show* y el *Saturday Night Live*, que serían la cantera de multitud de humoristas de *stand-up*, muchos de los cuales influirían notablemente en el TOBA (Theatre Owners Booking Association) y en el *Borscht Belt*, el circuito de vodevil judío que incluía las colonias de verano del condado de Sullivan (Nueva York) donde Woody Allen, como vimos en el capítulo 1, empezaría a escribir y a dirigir sus primeros *sketches* a mediados de los años cincuenta.

5. 3. 7. 2. *Burlesque* (de mediados de 1800 a mediados de 1930)

El *burlesque*, en tanto que género o subgénero teatral, descende directamente de los *music halls* victorianos. Su público es eminentemente adulto y sus recursos más habituales –que beben de las tendencias sociales, culturales y políticas del momento– son la parodia y la exageración.

Se asentaba en una “estética de la transgresión, la inversión y lo grotesco”¹⁵⁶ y cuestionaba el papel asignado tradicionalmente a la mujer burlándose de la mojigatería inherente a la cultura victoriana. Las parodias sobre cualquier asunto de actualidad –que incluían, por ejemplo, el baile del cancan importado directamente de París– estaban salpicadas con canciones irreverentes y obscenas de mujeres en una actitud abiertamente desafiante.

En palabras del crítico William Dean Howells: “La misión del *burlesque* es **ridiculizar a los dioses y a los hombres**, satirizarlo todo y a todos; envolver con risas y desprecio todo aquello que ha sido reverenciado y respetado.”¹⁵⁷ Red Skeleton –un joven *stand-up comedian*– ya había señalado, por otro lado, que en realidad el género era burlesco, en

¹⁵⁶ (Allen, 2007: 26).

¹⁵⁷ *Op. cit.*, pág. 136.

el sentido literal de la palabra, porque se burlaban directamente de los espectáculos que se programaban en Broadway.

Al *burlesque* le ocurrió como al vodevil: las giras de las compañías apenas pudieron mantenerse a partir de los años treinta por las mismas razones citadas anteriormente (auge del cine, la radio y la pobreza que dejó la Crisis del 29). Muchos de sus artistas llegaron a ser estrellas de cine tan conocidas como: W.C. Fields (de quien Woody Allen era admirador confeso), Red Buttons, Robert Alda, Mae West, Bud Abbot y Lou Costello, Bert Lahr y Joey Bishop, todos ellos curtidos en la escena del *burlesque*; otros artistas de este género como Don Adams, Pinky Lee, Jackie Gleason, Phil Silvers y el mismo Red Skelton, se convertirían en celebradas estrellas televisivas.

Aunque, como hemos dicho, la *stand-up comedy* nace en el seno del vodevil, la estética del *burlesque* le dará una forma que acabará de cristalizar, en los años cincuenta, en dos figuras clave para el desarrollo de este género: **Mort Sahl** y **Lenny Bruce**. Ambos introdujeron, de forma muy distinta, nuevos modelos que darían forma a la *stand-up comedy* tal y como hoy la conocemos: el tono conversacional, una nueva forma de expresarse (tanto gestual como físicamente) y chistes que aludían abiertamente a las “vacas sagradas” de la cultura estadounidense: el presidente del país, el congreso, los altos mandatarios, la hipocresía nacional y los valores neo-victorianos. Fue a partir de ese momento cuando la *stand-up comedy* llegaría a ser lo que es a día de hoy.

Lenny Bruce, que es junto a Mort Sahl uno de los *stand-up comedians* más influyentes del siglo XX, se forjó en diferentes clubes de *strippers* de Los Ángeles como *Los Angeles' Strip City* y *The Colony Club*. Enfrentarse a una clientela masculina cuyo máximo afán era ver contonearse a las *strippers* obligó a Bruce a relajarse en escena y a ensuciar su material lo suficiente como para que una clientela en celo y altamente alcoholizada pudiese prestarle un poco de atención. En este contexto podemos hacernos una idea aproximada de lo lejos que Bruce habría de estar de un humor refinado, dada la temperatura de la audiencia.

Del humor refinado, sagaz e inteligente vendría a ocuparse su coetáneo Mort Sahl, quien tenía a su favor, generalmente, a un público más cultivado. Bruce, sin embargo,

supo tomar lo mejor del *burlesque* para dar a luz un estilo de comedia que cuestionaba sus propios fundamentos así como el mundo de ilusión y entretenimiento en el que se desarrollaba.

5. 3. 7. 3. El Dadaísmo (principios de 1900)

Aunque el movimiento Dada surge en Europa, concretamente en Zurich, en el año 1916 y sus principales artífices fueron artistas que provenían, principalmente, de las artes plásticas, la música, la poesía, el psicoanálisis o la literatura (Richard Huelsenbeck, Hugo Ball, y Tristan Tzara, entre otros fueron sus principales representantes) no deja de ser interesante comparar en el tiempo dos mundos aparentemente tan alejados como son el del vodevil norteamericano y el del Dadaísmo europeo.

El movimiento Dadá surgió como una respuesta visceral y fuertemente antibelicista a la Primera Guerra Mundial, gracias al carácter irreverente y anarquista de artistas (o aspirantes a serlo) absolutamente disconformes con el declive en el que Europa estaba inmersa. Este movimiento, que tuvo una vida corta y surgió en las catacumbas del Cabaret Voltaire (Zurich, 1916), carecía de un marco cultural relacionado con el mundo del espectáculo, que tan bien representaba el vodevil americano.

No obstante, conviene recordar que en 1917 (año en el que Estados Unidos entra en la Primera Guerra Mundial) nos hallamos en pleno auge del Modernismo (vanguardias históricas). Marcel Duchamp, que fue considerado dadaísta en sus inicios, presentó para la historia del arte contemporáneo el *readymade*¹⁵⁸. La innovación consistía en que cualquier objeto de la vida cotidiana podía ser conscientemente pervertido o intervenido para ser convertido en obra de arte. En este caso se trataba de un urinario masculino blanco firmado por el autor bajo el seudónimo de R. Mutt¹⁵⁹ que se erigió como el paradigma del arte antirretiniano al que Duchamp estaba dando forma.

Aunque varios estudiosos de la comedia han querido ver en el humor fragmentado y sinsentido de artistas de vodevil como Joe Cook, James J. Morton y Charley Case una

¹⁵⁸ *Readymade* es una palabra inglesa que hace referencia a un objeto ya manufacturado mediante un proceso industrial a diferencia del *handmade*, que alude a un proceso de elaboración artesanal.

¹⁵⁹ La obra fue presentada en la Feria de Arte de Nueva York en 1917 con el título *The fountain*.

respuesta norteamericana al Dadá, nosotros preferimos utilizar el Dadá y vodevil americano como un eje, disfuncional si cabe, que articula eficazmente dos polaridades cuyas respectivas capitales son París y Nueva York. La capital francesa fue la capital mundial del arte hasta la Segunda Guerra Mundial, momento en el que el testigo paso a la ciudad de Nueva York. Entre los años diez y los años veinte en Europa Picasso inventaba el collage, Kandinsky analizaba la relación entre la forma y el color, y el mismo Duchamp sacaba a la luz el *readymade*. Paralelamente en Estados Unidos, D. W. Griffith ponía las bases de lo que hoy conocemos como el *cine de los estudios*, o cine de Hollywood, con películas como *Intolerancia* (1916), y Charles Chaplin daba forma a su célebre personaje cinematográfico: Charlot.

La incongruencia, la inversión de la lógica y el contraste entre elementos aparentemente lejanos son una de las bases del humor de Woody Allen (sobre todo en su etapa inicial y en sus relatos). Es importante observar cómo los años veinte en Estados Unidos produjeron a escritores tan influyentes para el mundo del espectáculo como G. S. Kauffman (guionista de Los hermanos Marx) y escritores satíricos como S. J. Perelman (que tanto ha influido en el Woody Allen más literario).

Eddie Tafoya ha observado un paralelismo entre los artistas plásticos Marcel Duchamp (con sus *readymades*) y Pablo Picasso (en su etapa cubista) y los *stand-up comedians* como Steven Wright, Mitch Hedberg o Jerry Seinfeld porque ambos tipos de artistas “*reveal to us a chaotic universe as they cut, paste and recreate worlds that we can recognize, but that nevertheless remain hauntingly unfamiliar*”.¹⁶⁰

Nosotros, lejos de aventurarnos a conclusiones precipitadas, preferimos cerrar este apartado con un chiste del cómico estadounidense Steven Wright (nacido en 1955 y cuyas principales influencias son Woody Allen y George Carlin), al que Tafoya alude comparativamente:

“*I’m going to get a tattoo all over my body of me but taller*”.¹⁶¹

¹⁶⁰ “Nos revelan un universo caótico cuando cortan, pegan y recrean mundos que podemos reconocer, pero que sin embargo permanecen de una forma extraña e inolvidable” (Tafoya, 2009: 120).

¹⁶¹ “Voy a hacerme un tatuaje de mí mismo en todo mi cuerpo, pero más grande”, Steven Wright en *op. cit.*, pág. 120.

5. 3. 7. 4. TOBA (1920-1930) y Moms Mabley (19 de marzo de 1894-23 de mayo de 1975)

En el año 1907 se fundó el *Theatre Owners Bookers Association* (TOBA) –conocido también como el *Chitlin' Circuit*– para mostrar el talento afroamericano. Tuvo su florecimiento y su decadencia en la década de los años treinta cuando los avances tecnológicos (especialmente el auge de la radio y el cine sonoro) pasaron a ser las principales formas de entretenimiento en Estados Unidos.

En lo relativo a la *stand-up comedy* la principal aportación del TOBA es Loretta Mary Aiken (Bravard, Carolina del Norte, 1894) más conocida en el mundo del espectáculo como Jackie “Moms” Mabley. Nieta de una esclava –tenía linaje afroamericano, irlandés y cherokee– decidió entrar en el mundo del espectáculo porque como ella misma decía “era bonita y no quería convertirme en prostituta”.¹⁶²

Duke Ellington, Louis Armstrong y Sophie Tucker la apodaron “Moms” por su disponibilidad para ayudar a actores y cómicos que querían abrirse paso. Mabley fue una iconoclasta tanto en el tipo de vestuario que usaba (aparecía con ropa mal conjuntada que desafiaba los cánones de la belleza femenina imperante) como en su forma de presentarse en escena: cultivaba la fealdad física y hablaba sin tapujos de sus apetitos sexuales. (No podemos olvidarnos de que estamos en presencia de una *stand-up comedian* que es mujer y negra y que, como artista, se desarrolla 30 años antes de que aparezca en escena Martin Luther King).

Para hacer justicia a la calidad de su estilo merece la pena citar unas líneas de la obra *Moms Mabley: A Study in humor, Role Playing and Violation of Taboo*, de Trudier Harris:

¹⁶² (Tafoya, 2009: 121).

*“One observer commented that she could take the most taboo subjects and deliver jokes about them in lines as clean as new-fallen snow”.*¹⁶³

La reivindicación de Mabley de su condición sexual cobra gran fuerza al tratarse de una mujer afroamericana que aparece en escena desdentada, sin ningún atractivo, con un estilo estrafalario de vestir y que hace chistes como estos:

*“The only thing an old man can do for me is bring me a message from a young man”.*¹⁶⁴

*“A woman is a woman until the day she dies, but a man’s a man only as long as he can”.*¹⁶⁵

Moms Mabley murió en 1975 y dejó, aparte de las aportaciones que hemos mencionado, quince discos grabados de comedia, apariciones en *shows* como *The Somothers Brothers Comedy Hour*, *The Merv Griffin Show* y *The Flip Wilson Show*, así como una notable influencia en el mundo de la *stand-up comedy*.

5. 3. 7. 5. El *Borscht Belt* (de principios de 1900 a mediados de 1970)

A finales del siglo XIX los condados de Sullivan y Ulster conocieron una gran prosperidad económica y las familias judías de la Catskill Mountains se enriquecieron gracias a la producción de huevos y de leche. Esta bonanza propició la creación de circuitos de hoteles por y para los judíos (muchos hoteles no permitían la entrada a los judíos en aquella época) que dieron lugar al nacimiento del *Bortsch Belt* en los años cuarenta (llamado así por la sopa *bortsch*, que era un plato típicamente judío), una gran cantidad de hoteles, o *resorts*, donde a la comunidad judía se le proporcionaba todo tipo

¹⁶³ “Un observador comentó que ella podía elegir el tema más tabú y hacer chistes sobre él con frases tan limpias como nieve recién caída.” Trudier Harris, en *op. cit.*, pág. 122.

¹⁶⁴ “Lo único que un hombre viejo puede hacer por mí es traerme el mensaje de un hombre joven”. *Op. cit.*, pág. 122.

¹⁶⁵ “Una mujer es una mujer hasta el día de su muerte, pero un hombre es un hombre sólo hasta que puede serlo”. *Op. cit.*, pág. 122.

de entretenimiento para su tiempo libre: deportes, teatro, canciones e incluso oficios religiosos.

La necesidad de entretenimiento sin fin para esta creciente clase media fue la responsable de la aparición del *toomler*, un nuevo tipo de *entertainer* encargado de que el usuario de los *resorts* no se aburriera nunca, estuviese siempre entretenido y, de esta forma, no pudiese criticar las habitaciones o la comida que se le ofrecía.

Uno de los *toomlers* más populares fue la futura estrella cinematográfica Jerry Lewis de quien se cuenta que llegó incluso a echarse un bol de sopa por encima o prenderle fuego al salón de té con tal de conseguir las carcajadas del público. La precariedad y la necesidad de sobrevivir fue una constante para este tipo de cómicos, entre los cuales estaban **Red Buttons** y a **Danny Kaye**¹⁶⁶, que aparte de ser humoristas llegaron a desempeñar una multitud de empleos en el hotel.

Entre los años 1930 y 1950 se dieron cita en este circuito nombres tales como: Joan Rivers, Red Buttons, Milton Berle, Don Rickles, Jack Benny, Jack Carter, Jackie Mason, Dick Shawn, Sid Caesar, Mel Brooks, Buddy Hackett, Don Adams, Morey Amsterdam, Lenny Bruce, Myron Cohen, Phyllis Diller, Schecky Green y Henny Youngman, por citar sólo a los más célebres.

Como en todo habría de llegar un período de decadencia. Fue en la década de los setenta. En gran parte esto se debió al cambio en los gustos del público y a un mayor poderío económico de una población que prefería gastarse el dinero en unas vacaciones exóticas porque ya podía permitirse viajar en avión. Sin embargo el humor judío seguiría teniendo una enorme influencia en el mundo del espectáculo y en el cine (basta recordar nuestro objeto de estudio en la presente tesis). La revista *Time*, en 1978, confirmó que a pesar de que sólo el 3% de la población de Estados Unidos era judía el 80% de los *stand-up comedians* pertenecían a esta comunidad.

¹⁶⁶ Danny Kaye, conocido como el Rey de Catskills, llegó a ser director de uno de los resorts o, lo que es lo mismo, productor, director, escritor, actor, bailarín y cantante, maestro de ceremonias, cómico, escenógrafo, electricista, director de escena, tramoyista y, a veces, camarero.

Este tipo de humor tiene una **gran carga intelectual** y no es casual que **Woody Allen** provenga de la comunidad judía, por más que se haya enfrentado a la misma a través de interminables parodias. No hay que olvidar que el estudio del Talmud y los comentarios de los rabinos a la Torah contenían respuestas a cualquier **problema moral** que pudiera darse en la vida. Esta forma de entender el humor se caracteriza, por lo general, por examinar un problema ordinario de la vida cotidiana desde muy diferentes perspectivas a fin de analizar su carácter ético. De la misma forma que la Torah elige un problema moral como el robo de un pollo para que un hombre alimente a su familia –analizándolo desde muy diferentes perspectivas– Woody Allen pone en perspectiva, mediante sus premisas argumentales, las disyuntivas morales que aquejan a sus personajes.

La comunidad judía es tan importante para tener una noción clara de la *stand-up comedy* que la mayoría de los estudiosos actuales coinciden al afirmar que los cómicos judíos han influido más que cualquier otro grupo en la *stand-up comedy*:

*“Although stand-up comedy is an innovation that was most directly inspired by the White Southener Mark Twain and the Cherokee Will Rogers and was introduced to the world by the African-American Charley Case, there can be no question that Jewish comedians as a whole and Borscht Belt comedians in particular changed the profession like no other single group”.*¹⁶⁷

5. 3. 7. 6. Los *Nightclubs* o cabarets (de principios de 1900 a la actualidad)

El nacimiento de los *nightclubs* a principios del siglo XX en Nueva York no deja de ser un signo de la imparable prosperidad de un país que sólo conocerá un paréntesis en su desarrollo económico debido a la crisis financiera de 1929. A diferencia de los *saloons* o los *rathskellers*, estos lugares fomentaban la sociabilidad de un público que tenía un objetivo común: pasarlo bien.

¹⁶⁷ “Aunque la *stand-up comedy* es una innovación que estuvo directamente inspirada por el blanco y sureño Mark Twain y por el cherokee Will Rogers, y fue presentada al mundo por el afro-americano Charley Case no se puede cuestionar que los cómicos judíos, en su totalidad, y los humoristas del *Borscht Belt*, en particular, cambiaron la profesión como ningún otro grupo lo había hecho”. *Op. cit.*, pág. 127.

Los *nightclubs*, o cabarets, supusieron, por ejemplo, la normalización del consumo de alcohol entre las mujeres de clase bien porque su forma de beber era distinta a la de los hombres de los *saloons*, procedentes, generalmente, de la clase trabajadora.

El *nightclub* era un espacio más pequeño y acogedor que los *saloons* o los *rathskellers*, lo que propició que los *entertainers* pudieran disfrutar de una mayor cercanía con el público y, por lo tanto, **la ruptura de la cuarta pared** se pudiera dar de una forma natural.

Nos encontramos aquí con una disposición espacial distinta a la de las tabernas o a la de los restaurantes (los *rathskellers* y los *saloons*, respectivamente). El espacio del cabaret estaba compuesto por mesas en las que los clientes estaban sentados cerca los unos de los otros y eran capaces de tener **una visión circular**, o panorámica, de los demás clientes. Aparte de esto, el *entertainer* principal compartía el mismo espacio que ellos; **su actuación podía discurrir frente a ellos, como en un teatro convencional, pero también entre ellos**, de forma que los espectadores eran capaces de sentir esa cercanía del *headliner*. Muchos de los artistas que actuaban en estos cabarets venían del *burlesque* o del vodevil (géneros que iniciaban ya su decadencia).

La más célebre de todos ellos es, posiblemente, Sophie Tucker, una hija de emigrantes rusos judíos nacida en 1887. Empezó entreteniéndolo a los clientes del restaurante de sus padres y, decidida como estaba desde niña a hacerse un hueco en el mundo del espectáculo, acabó trabajando en teatros de *burlesque* y vodevil hasta que en 1909 le ofrecieron un papel en el exitoso *Ziegfield Follies*, un clásico en las carteleras de Broadway hasta la década de los años treinta.¹⁶⁸

Tucker era mucho más un animal de club con una personalidad seductora que una actriz convencional que se somete a la maquinaria de un espectáculo bajo las órdenes de un director o un productor; necesitaba la cercanía de las mesas del cabaret mucho más que la distancia fría de un teatro a la italiana. Volvió al teatro de vodevil con canciones calientes y chistes de doble sentido, pero aunque llegó a convertirse pronto en una

¹⁶⁸ El *Ziegfield Follies* representaba lo que en español suele traducirse como teatro de revista o revista de variedades.

estrella la intimidad del cabaret encajaba mejor con su personalidad escénica. Como Eddie Tafoya explica, esto era así porque el “*setting brought the entertainer and audience closer, and thus permitted personal qualities to operate*”.¹⁶⁹

Según la revista *Variety* Tucker tenía la personalidad fuerte y segura “que se necesitaba para lidiar con el ambiente informal del café”.¹⁷⁰ Una noche de 1915, el dueño del cabaret *The Tokio* le pidió, como un favor, si podía entretener un rato a los clientes. Ella aceptó encantada y empezó a improvisar, lo que le dio a la audiencia la sensación de que de alguna forma su propia presencia generaba la actuación del cómico, la iluminaba, y de esta forma el público sentía como si le hubiesen invitado a espiar en el desmadrado mundo de las estrellas del espectáculo.

Aunque conoció las mieles de un razonable éxito en el cine nunca estuvo demasiado cómoda en ese medio. Prefería, como muchos cómicos, la espontaneidad del club, de la actuación en vivo. En una entrevista llegó a declarar que en medios como la radio y el cine todo consiste en “**tú no puedes hacer esto**, tú no puedes hacer lo otro. Yo ni siquiera podía decir “mierda o maldita sea”, y nada, cariño, es más expresivo que la forma que tengo de decir “mierda o maldita sea”.¹⁷¹

Tucker llegó siguió actuando en los cabarets de sus ciudad hasta las década de los cincuenta (moriría en 1966) y, de alguna manera, anticipó un tipo de humor que cuestionaba los valores sociales, las costumbres y los estereotipos que reinaban en la época poniendo en bandeja a la **generación beat**, en especial a Lenny Bruce, el tipo de humor chocante e incómodo que se fraguó en la década de los cincuenta y constituyó el cambio más radical que la comedia hubiera conocido hasta entonces. Explotó, como ya había hecho Moms Mabley, su condición diferencial desde el punto de vista físico (no era agraciada y estaba gorda) y puso las bases para que años más tarde gente como Bruce o Chris Rock pudiesen sacar a la luz los deseos del mundo privado, y permitiesen

¹⁶⁹ “La disposición escénica permitía que la artista y el público estuviesen más cerca y, por lo tanto, las cualidades personales de aquel pudiesen aflorar”. *Op. cit.*, pág. 128.

¹⁷⁰ Lewis A. Erenberg en *op. cit.*, pág. 128.

¹⁷¹ *Op. cit.*, pág. 129.

al público entender que la mejor forma de hablar de sexo era hacer que la gente se riera de ello y pudiese, así, empezar a aliviar su represión.

Los años de prohibición del alcohol (Ley Seca, 1920-1933) dieron lugar a locales más pequeños donde los licores circulaban a lo largo y ancho de una clientela deseosa también de diversión. Si bien la figura del *emcee*, que había sido importada en 1911 del Folies Bergère parisino, no tuvo en principio mucho éxito en Estados Unidos debido a que los restaurantes en los que debía actuar eran demasiado grandes como para hacerse oír y, por lo tanto, la efectividad de la performance era escasa, sin embargo, a partir de los años veinte, y con la reducción del tamaño de los clubes que ya hemos mencionado, el *emcee* se hizo con el control absoluto del espectáculo que presentaba e hilaba.

Si alguien supo aprovechar esta circunstancia fue Mary Louise Cecilia Guinan, dueña de varios *nightclubs* y ella misma *entertainer* y *emcee*. Era capaz de presentar los diferentes números de la revista con destreza y vivacidad sin permitir que la sensación de que el público era partícipe de lo que sucedía decayese.

Tiempo después, cuando la prohibición de la venta de alcohol se levantó en 1933, el *speakeasy*¹⁷² pasó a ser el cabaret, o el *nightclub*, donde el maestro de ceremonias, o *emcee*, tenía más peso. Para los *stand-up comedians* esto significó mucho, pues en una época en que el vodevil y el *burlesque* se estaban apagando ellos pasaron a ser algo más que simples presentadores de los diferentes números que iban a tener lugar: fueron *emcees*. Erenberger hace una detallada descripción del nuevo lugar que ocupaban:

*“The successfull master of ceremonies smoothed over the rough spots in the shows, kept the entertainment moving along at a fast clip, enhanced audience participation, and most of all, kept alive a sense of enhanced audience sociability”.*¹⁷³

¹⁷² “A place where alcoholic drinks were sold illegally in the U.S. during the 1920s”: un lugar en el que las bebidas alcohólicas se vendían en Estados Unidos durante los años veinte. <http://www.merriam-webster.com/dictionary/speakeasy> (fecha de último acceso: 1 de agosto de 2015).

¹⁷³ “El exitoso maestro de ceremonias suavizaba los puntos más ásperos del espectáculo, mantenía el ritmo del entretenimiento, aumentaba la participación del público y, sobre todo, mantenía con vida un acentuado sentido de sociabilidad entre los miembros del público”. *Op. cit.*, pág. 130.

Tras el paréntesis de la Segunda Guerra Mundial Estados Unidos salió reforzado, tanto a nivel económico como moral, de una guerra de la que se sabía ganador. Los clubes empezaron a contratar a cómicos que habían generado seguidores a su paso por el circuito *Bortsch Belt* y el teatro de vodevil. Los más notables –que dieron paso a los ya mencionados *beat comedians* Dick Gregory, Mort Sahl o Lenny Bruce –eran el *Mr. Kelly* de Chicago, el *hungry i*¹⁷⁴ de San Francisco y *The Bitter End* de Nueva York.

Entre los años cincuenta y sesenta, en plena época contracultural, los clubes del Greenwich Village dieron paso a *stand-up comedians* cuya sello principal era el **riesgo**. En estos clubes, que eran más *coffe houses* que otra cosa, el *jazz*, la canción de autor, la poesía y los *sketches* se alternaban con cómicos que podían ofrecer actuaciones con un margen de experimentación mucho mayor que las que se daban en un club reputado.

La importancia del *nightclub* alcanzaría su cima con los clubes que Hugh Hefner abrió entre 1960 y 1991 por todo Estados Unidos. Eran los *Playboy Clubs*. El alcohol corría a raudales servido por las más cotizadas modelos de la revista *Playboy*, y los humoristas eran ya estrellas tan cotizadas como Bill Cosby, Dick Gregory, Bob Newhart o el mismo Woody Allen; aunque también estaba abierto a nuevos talentos como el de Steve Martin o George Carlin.

Hasta ahora hemos visto que el *nightclub* era algo habitual en el ambiente de la comedia neoyorquina. Sin embargo, el primer club dedicado exclusivamente a la comedia sería el *Improvisational Café*¹⁷⁵ que fue abierto en 1963 en el Greenwich Village de Nueva York por Gerson “Bud” Friedman y volvió a incluir a Woody Allen en su lista.

¹⁷⁴ Aunque hay fuentes que lo citan con mayúsculas este club se escribe con letras minúsculas.

¹⁷⁵ También sería conocido como el *New York Improv*. Sería el único club del mundo dedicado exclusivamente a la *stand-up comedy* hasta que en el 1993 abriera sus puertas, en Los Ángeles, el *Comedy Store*.

5. 3. 7. 7. Las *Walkathons* (de 1930 a 1940)

En plena década posterior al *crack* económico de 1929 en Estados Unidos surgió un fenómeno particular dentro del mundo del entretenimiento, prácticamente un subproducto que explotaba la necesidad de una población desencantada y sin esperanza de tener unos segundos de gloria: se trataba de los participantes de las *walkathons*.

Se trataba de concursos en los que las parejas de participantes tenían un solo objetivo: bailar tantas horas seguidas como fuese posible. Había una sirena que sonaba cada 45 minutos y dejaba sólo quince segundos para que los concursantes pudiesen descansar o ir al baño. Una vez transcurrido debían de volver a la pista y seguir “dando espectáculo”. La depresión anímica de una población que estaba acostumbrada, en muchos casos, a saltarse varias comidas en un país que alcanzaba el 25% de paro, queda bien reflejada en la película *They shoot the horses, Don't they?* (*Danzad, danzad malditos*) dirigida por Sidney Pollack en 1969.

El público podía asistir por sólo 25 centavos (un entretenimiento más que asequible para la época) y entrar o salir en cualquier momento del recinto. En este contexto aparece una figura fundamental que nos da una idea del vínculo que existía (y existe a día de hoy) entre el entretenimiento y el negocio. La figura del *emcee* era la encargada de jalea¹⁷⁶ a las parejas de baile para que no se desmayaran o se cayeran literalmente al suelo, y de atraer a los patrocinadores que insuflaban dinero al concurso.

El más célebre de todos los maestros de ceremonias que pasaron por las *walkathons* fue Red Skelton. Sus condiciones eran muy sencillas: si los espectadores empezaban a irse o a sentirse aburridos sería despedido inmediatamente. Ante semejante amenaza Skelton no dudaba en improvisar todo tipo de artimañas escénicas para conseguir atraer la atención del espectador desde las 5 de la tarde hasta las 3 de la mañana: cantaba canciones, rompía platos, lanzaba una interminable corriente de chistes, se desvestía, hacía imitaciones de todo tipo, simulaba caídas al más puro estilo *slapstick*, ponía caras, besaba a las chicas del público, gateaba bajo los asientos, se subía a las lámparas del

¹⁷⁶ “*How long can they last?!?*” era el grito de guerra del maestro de ceremonias para que el espíritu del concurso no decayese.

techo, se sentaba en el regazo del público, se echaba las bebidas del público por encima, hacía todo tipo de andares, imitaba a borrachos y paletos, hacía trucos de cartas, recitaba poesía... Su necesidad de entretener (y mantener su puesto de trabajo) le llevo, incluso, a robar un caballo de la policía montada de la calle y montarlo en el mismo auditorio mientras el policía corría detrás de él.

Este tipo de *actos suicidas* del espectáculo nos da una idea fidedigna de lo que un *entertainer* era capaz de hacer con tal de que su público (y por ende su trabajo) no le abandonase.¹⁷⁷

5. 3. 7. 8. *The Ed Sullivan Show* (del 20 de junio de 1948 al 6 de junio de 1971)

Como hemos mencionado anteriormente los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial supusieron el declive de las antiguas formas de entretenimiento debido a un cambio gradual en los gustos de una población, que estaba elevando su nivel cultural, y, también, a los avances en el campo de la electrónica que supusieron un verdadero auge de la radio y, sobre todo, de las retransmisiones televisivas. Por lo tanto, los tiempos del *minstrel show*, el teatro de vodevil y el *burlesque* se fueron desvaneciendo y se convirtieron en formas de entretenimiento *demodé*.

Sin embargo, la esencia de estos géneros perviviría en la cultura del espectáculo estadounidense gracias a programas televisivos como *The Ed Sullivan Show*. El programa consistía en pequeñas actuaciones de no más de cinco minutos que incluían a bailarines, músicos, cantantes, magos y sobre todo cómicos de *stand-up*.

El responsable del fenómeno más importante del mundo del entretenimiento fue un cronista deportivo llamado Ed Sullivan, conocido por sus ideas antirracistas y su capacidad para valorar el talento artístico de la comunidad afroamericana. Esta actitud

¹⁷⁷ La duración de los apartes (o las parábasis) de películas como *Whatever it Works* o *Annie Hall* es inversamente proporcional a la necesidad de producir una obra que entretenga al público. De ahí que el *timing* de estas dos comedias deba de sacrificar cualquier parábasis que pueda hacer decaer el ritmo de la película y, por ende, el interés del espectador.

le granjeó un importante número de enemigos en un país que estaba aún a una década de que Martin Luther King pronunciara su célebre discurso “*I have a dream*” en el año 1963 con motivo de la Marcha sobre Washington por el Trabajo y la Libertad.

The Ed Sullivan Show no sólo contó con los nombres clásicos del vodevil¹⁷⁸ sino que, además, incluyó a todos aquellos *stand-up comedians* que desarrollaron sus habilidades en el *Borsh Belt* y el *Chitlin’ Circuit*.

La primacía del individuo y la pluralidad eran los valores centrales de la cultura estadounidense, y en el programa de Sullivan, ya fuera o no de forma consciente, estos valores estaban presentes, de diferentes maneras, en números que ponían de manifiesto los clichés familiares de una familia afroamericana cualquiera, en la cultura del *guetto* que el también afroamericano Richard Pryor representaba o en el humor marcadamente judío de Jackie Mason.

Ed Sullivan dio cabida en sus programas del sábado por la noche a una galería de personajes que representaban los contrastes ideológicos que constituían el acervo cultural de una nación formada por minorías cada vez más mayoritarias. Gracias al alcance mediático del programa se comenzó a normalizar la presencia de estas “minorías”, lo cual constituía un reflejo fiel de lo que ya estaba empezando a ocurrir en los años cincuenta gracias a los movimientos liderados por el citado Martin Luther King.

En palabras de Eddie Tafoya:

*“Sullivan changed American attitudes by booking comedians from all walks of life and exposing the nation to their stories and their points of view. By doing this he provided America with a constant stream of miniature ethnographies”.*¹⁷⁹

¹⁷⁸ Jimmy Durante, Buddy Hackett, Sophie Tucker, Red Skelton y Bob Hope, entre otros.

¹⁷⁹ “Sullivan cambió las actitudes americanas al programar a humoristas que representaban todos los estilos de vida, exponiendo al país a sus historias y a sus puntos de vista. De esta forma, proporcionó al país una corriente constante de etnografías minoritarias”. *Op. cit.*, pág. 137.

5. 3. 7. 9. The *Beats* (de principios de los cincuenta a principios de los sesenta)

Tras la Segunda Guerra Mundial, en la que murieron 72 millones de personas, Estados Unidos vivió un período conocido como *return to normalcy* durante los 20 años siguientes a la finalización de la guerra. El país se sentía responsable (y culpable) tanto de haber puesto fin a la guerra como de haber desatado las fuerzas más oscuras e irracionales en un conflicto internacional cuya capacidad destructiva no ha conocido parangón.

Los medios de comunicación contribuyeron, sobremanera, a construir el *American way of life*, el estilo de vida rosa cuyo núcleo principal era **la familia**¹⁸⁰. El sentimiento de ser “América” (la denominación de una parte, Estados Unidos, por el todo, América, o el continente americano, dice mucho sobre las políticas expansionistas que Estados Unidos llevará a cabo en Latinoamérica durante el siglo XX) calaba cada vez más hondo en un ciudadano que se sabía parte del grupo de los vencedores y que, a día de hoy, en un mundo inmerso en una realidad política cada vez más compleja que ha encontrado en el Estado Islámico al nuevo enemigo a combatir, sigue necesitando que el cine (ese otro gran medio de propaganda), Hollywood mediante,¹⁸¹ refuerce el papel de Estados Unidos como vacuna y remedio para combatir al terrorismo internacional, o, mismamente, como el baluarte de valores democráticos con pretendido carácter universal. Los ideales del gobernador John Winthrop¹⁸² y su “ciudad sobre la colina”, allá por el siglo XVII, seguían brillando a través de la noche oscura de los tiempos hasta materializarse en la idea predominante a la que se quería dar forma en Estados Unidos durante los años cincuenta y sesenta: la del país como el baluarte de los valores democráticos, como guía político y como una nueva Arcadia en la que cualquiera podría realizar sus sueños gracias, simplemente, al *trabajo duro*.

¹⁸⁰ Incluso en películas tan recientes como *Love and mercy* (2015), un *biopic* sobre la torturada vida del líder de *The Beach Boys*, Brian Wilson, la familia se muestra como una tabla de salvación a la que agarrarse cuando la vida se vuelve cruel.

¹⁸¹ Véase la película *Invencible* (2015), dirigida por Angelina Jolie; o *El francotirador* (2015), de Clint Eastwood.

¹⁸² John Winthrop (1587-1649), abogado puritano inglés y gobernador de Nueva Inglaterra durante doce años.

Películas como *Qué bello es vivir* (Frank Capra, 1946) encarnaban a la perfección los ideales del americano medio a través de la figura de James Stewart: humildad, idealismo y bondad. Y *shows* televisivos como *Father Knows Best*, *Ozzie and Harriet* y *Leave It to Beaver* contribuían a pintar el retrato de la utopía americana.

A pesar del clima de optimismo que comenzaba a reinar en el país –gracias también a la labor que los poderes fácticos y los medios de comunicación empeñados en inculcar *los valores de América* a unos ciudadanos cada vez más deseosos de formar parte del mejor país del mundo (*Why not the best?*)– se produjo una radicalización de los sectores más extremos y experimentales de la cultura que serían los *beats* o la Generación *Beat*. Su forma de vivir era fundamentalmente antimaterialista (o anticapitalista que se diría a día de hoy) y cuestionaba los valores del espíritu triunfalista estadounidense.

Aunque el intento de los *beat* de vivir acorde a unas ideas que cuestionaban los valores predominantes era honesto, la maquinaria de los *mass media* no tardaría en reducir a cliché consumible la esencia del movimiento. El término *beat* devino, gracias la prensa, en la palabra *beatnik*, la cual fue acuñada por el periodista Herb Caen en un artículo escrito para el *San Francisco Chronicle* del 2 de abril de 1958. Caen, en un alarde de creatividad periodística, añadió el sufijo *-nik*¹⁸³ a la palabra *beat* creando así la etiqueta *beatnik*.

La Generación *Beat* rechazó ampliamente la etiqueta *beatnik* por paródica, ya que les asociaba a la imagen opuesta de lo que ellos representaban: la de unos holgazanes que se saltaban todas las normas, delinquían por doquier, estaban definidos por unos patrones de conducta muy concretos, generalmente violentos y sexualmente descontrolados.¹⁸⁴

Allen Ginsberg explica que el significado de la palabra *beat* provenía del argot callejero y venía utilizándose, desde los años treinta, con el siguiente significado en la calle:

¹⁸³ El sufijo alude al lanzamiento del satélite Sputnik por parte de los rusos, lo cual era una forma bastante sarcástica de poner en tela de juicio la americanidad de los artistas *beat*.

¹⁸⁴ La película *Beatniks*, dirigida por Paul Frees en 1960, representa a la perfección la banalización y parodia del movimiento *beat*.

*“Exhausted, at the bottom of the world, looking up or out, sleepless, wide-eyed, perceptive, rejected by society, on your own, streetwise”.*¹⁸⁵

Ginsberg, consciente del poder de banalización que tenía la prensa, no tardó en darse cuenta de la gravedad del asunto por lo que escribió una carta a *The New York Times* para, literalmente, poner los puntos sobre las íes y rechazar el (como él mismo dijo) *repugnante* neologismo:

*“The ‘beatnick’ of mad critics is piece of their own ignoble poetry. If Beatniks and not illuminated beat poets overrun this country, they will have been created not by Kerouac but by industries of mass communication which continue to brainwash man”.*¹⁸⁶

El mismo Jack Kerouac fue muy crítico con la forma en la que los medios de comunicación influyeron en la percepción de la cultura *beat*. Al estereotipar el movimiento y dejarlo reducido a **un puñado de poses y de prendas de vestir** se estaba consiguiendo que una forma de hacer música tan radical y experimental como el *be bop* (creado a principios de los cuarenta por Charlie Parker y Dizzy Gillespie), una manera radicalmente distinta y genuina de crear música, fuese asimilada por una cultura que ya había oficializado el consumo de drogas (tranquilizantes, etc.) y veía como el *rock’n’roll* se acercaba para exaltar, curiosamente, los valores de una sociedad cada vez más conservadora.

Por otro lado Allen Ginsberg se cuidó mucho de señalar que mientras que la palabra *beat* reflejaba más **una forma de ser o una actitud**, caracterizada por el descontento, ante el mundo, *beatnik* sólo se refería a la ropa que estaba de moda o, lo que es lo mismo: *beat* se refería a la identidad del individuo, a su interior, y *beatnik* aludía simplemente a la imagen de que el individuo proyectaba.

¹⁸⁵ “Agotado, en el fondo del mundo, buscando y al quite, insomne, con los ojos abiertos, intuitivo, rechazado por la sociedad, solitario, con mucha calle.” Anne Charters en *Op. cit.*, pág. 130.

¹⁸⁶ “El *beatnick* de los críticos chalados es una parte de su propia poética innoble. Si hubieran sido los *beatniks*, y no los iluminados poetas *beat*, quienes hubiesen recorrido el país habrían sido creados no por Kerouac, sino por los medios de comunicación de masas que continúan lavándole el cerebro al hombre”. (Ginsberg y Morgan, 2008: 223).

Para terminar de contextualizar esta atmósfera cultural que tanto influirá en los *stand-up comedians* a los que nos hemos venido refiriendo a lo largo de este estudio (Mort Sahl y Lenny Bruce) merece la pena citar parte de las notas que con motivo de la muestra *The Beat Movement in Film*, en el Whitney Museum, escribió el profesor Ray Carney:

*“Much of beat culture represented a negative stance rather than a positive one. It was animated more by a vague feeling of cultural and emotional displacement, dissatisfaction and yearning, than by a specific purpose or program... It was many different, conflicting, shifting states of mind”.*¹⁸⁷

5. 3. 7. 9. 1. El invierno de nuestro descontento

Los nombres que hemos citado de la literatura (Jack Kerouac y Alan Ginsberg) y del *bebop* (Dizzie Gillespie y Charlie Parker) calarían pronto en las voces más desencantadas con el mundo del espectáculo, en particular, y con los valores de la cultura dominante, en general. Si el *bebop* cuestionaba e incluso se mofaba de la música comercial algunos *stand-up comedians* como Lenny Bruce se dedicarían a abordar y a atacar todos los temas que habían sido omitidos por los cómicos precedentes.

Bruce se dio cuenta del que el público al que se dirigía, el que estaba preparado para asumir su humor sarcástico, era el mismo que rechazaba los valores del *mainstream*¹⁸⁸ y la cultura oficial del serial *Father Knows Best*; el mismo que compartía su descontento hacia la idealización del país dentro de un marco rosa en el que la familia, el trabajo y la patria parecían ser los tótems sagrados sobre los que edificar la idea del individuo. Así

¹⁸⁷ “La mayor parte de la cultura beat representaba una actitud o postura negativa antes que una positiva. Estaba más animada por un vago sentimiento de desplazamiento, insatisfacción y anhelo cultural y emocional, que por un programa o propósito específico... Consistía en muchos estados diferentes, conflictivos y cambiantes de la mente.” (Carney, 1995).

¹⁸⁸ Corriente prevaleciente de actividad o influencia. <http://www.merriam-webster.com/dictionary/mainstream> (fecha de último acceso: 16 de agosto de 2015).

que Bruce pronto emergería como la voz que representaba “un amplio descontento con la sociedad americana”.¹⁸⁹

Los temas sobre los que hablaba, que nada tenían que ver con el humor blanco y complaciente de *stand-ups* como Bob Hope o Red Skelton, eran irreverentes porque se dirigían directamente a los tabúes que la sociedad norteamericana había decidido esconder bajo la alfombra de una inocua Doris Day, por ejemplo. Un ejemplo de esto es su monólogo *To come* que presentó en el *San Francisco Jazz Workshop* y que hacía alusión al doble significado de este verbo en inglés.¹⁹⁰

No es casual que este monólogo, como muchos otros, fuese presentado en *San Francisco Jazz Workshop*, ya que como hemos comentado el *jazz* –y más concretamente el *bebop*, que se basaba en la improvisación y en la creatividad– eran el marco más adecuado para que Bruce pudiese lanzar sus monólogos, los cuales, en ocasiones, iban, incluso, acompañados por un percusionista que improvisaba junto a él. El estilo improvisado del *jazz* que Bruce había tomado prestado encajó como un guante en alguien que llegó a decir que su punto de partida era el siguiente:

“I know a lot of things I want to say; I’m just not sure exactly when I will say them”.¹⁹¹

Esta nueva ola del humor no tardó en ser etiquetada por los medios de comunicación, concretamente el *Time*, que bautizó como *The Sickniks*¹⁹² a los cuatro humoristas provocadores que definirían las coordenadas del humor y la sátira para los siguientes 50 años: Mort Sahl, Lenny Bruce, Jonathan Winters y Don Adams.

Como ocurre con todo siempre hay alguien que llega el primero. La cronología en el mundo del arte nos ayuda a poner las cosas en su sitio. Mort Sahl fue, claramente, el

¹⁸⁹ (Prussing Hollowell, 2007: 18).

¹⁹⁰ *To come* puede ser entrar en un sitio o llegar a él, y también puede significar tener un orgasmo o correrse.

¹⁹¹ “Yo sé que quiero decir un montón de cosas; no estoy seguro de cuándo las diré exactamente.” (Tafoya, 2009: 140).

¹⁹² Cabe recordar que la palabra *sick* significa enfermo, lo que alude al carácter enfermizo tanto de los temas a los que se referían los *sickniks* como a la enfermedad de la sociedad americana que se señala.

líder de esta nueva ola. En 1955, grabó el primer álbum de comedia de larga duración (*Mort Sahl at Sunset*) y el 15 de agosto de 1960 sería portada de la revista *Time*, que le catalogaría como “*the original sicknik*”. El nombre de Lenny Bruce, aunque no es menos importante en lo que concierne al presente estudio, no brilló tanto en la esfera mediática porque su personalidad era más extrema y porque sus arrestos por posesión de drogas y obscenidad pública no contribuyeron a hacerle popular.

Al igual que Jack Kerouac y Lenny Bruce, Mort Sahl reivindicó el *jazz* como una de sus principales fuentes de inspiración. El himno de la costa Oeste *Take Five* planeaba como un icono del *cool jazz*¹⁹³ de la mano de Paul Desmond y Dave Brubeck. El *jazz* de la Costa Oeste representaba, a su vez, una respuesta a la impronta nerviosa y paranoide del *jazz* de Charlie Parker (el *bebop*). Sahl, además, estaba convencido de que la belleza de la comedia y su sentido de la intimidad dependían, en gran medida, de la improvisación. Es sorprendente, por otro lado, hasta que punto entronca la manera de hacer de Sahl con respecto al texto con la tradición oral de los juglares (y su capacidad para improvisar) que hemos visto en epígrafes anteriores de este capítulo. El mismo Sahl se manifiesta así a este respecto:

“I never found you could write the act. You can’t rehearse the audience’s responses. You adjust to them every night. I come in with only an outline. You’ve got to have a spirit of adventure. I follow my instincts and the audience is my jury. If I try a joke and they like it I extend it. The audience is bright, you have to believe that, and they’ll know to find the nugget in the story. The audience will always find the joke”.¹⁹⁴

¹⁹³ *Cool* (en lo relativo al *jazz*) se caracteriza por una emoción contenida y un uso frecuente del contrapunto.

¹⁹⁴ “Nunca le encontré sentido a escribir el número. No puedes ensayar las reacciones del público. Te adaptas a ellas cada noche. Yo llego solamente con un resumen. Tienes que tener un espíritu de aventura. Sigo mis instintos y el público es mi jurado. Si intento un chiste y les gusta, lo alargo. El público es brillante, tienes que creer que es así, y ellos sabrán encontrar la clave de la historia. El público sabrá encontrar el chiste”. (Nauchman, 2004: 64).

5. 4. DICCIONARIO DE TÉRMINOS ÚTILES

APARTE, EL

Juglares, Siglo de Oro, Brecht.

BERGMAN, INGMAR

Un verano con Mónica.

BRECHT

El pequeño organón en contraposición a Allen. (Szondi).

BURLESQUE

CUARTA PARED, LA

Aristófanes y Brecht versus el cine.

Carácter especulativo de la relación “en vivo” establecida con el espectador. (Allen y Aristófanes).

FANTASÍA

ILUSIÓN

IMPROVISATION

MEDICINE SHOW

MINSTREL SHOW

MONOLOGIST

MUSIC HALL, Victorian

NATURALISMO, EL

ONE LINER

PUNCH o PUNCHLINE

PODEROSA AFRODITA

Argumento.

Apuntes de interés.

Función del coro. El estilema autorial.

ROSA PÚRPURA DE EL CAIRO, LA

Argumento

Parábasis interna: realidad y fantasía.

STAND-UP COMEDY

VAUDEVILLE

APARTE, EL

Durante el siglo IV a.C. se vivieron, de la mano de Esquilo, Sófocles, Eurípides y Aristófanes, 75 años de esplendor para la tragedia y la comedia. De Menandro en adelante la potestad para comunicarse directamente con el público dejó de ser una característica del teatro serio, o al menos del teatro representado en un edificio destinado para tal uso, para pervivir principalmente en la tradición del teatro de calle y los juglares que recorrerían Europa durante la Alta y la Baja Edad Media.

Tendríamos que esperar a las obras del Siglo de Oro para que **el aparte**¹⁹⁵ –pariente breve y disminuido del coro griego y su función parabática– hiciese su aparición dentro del marco del aparato escénico al que servía. Pero este comentario, que el actor soltaría como por azar para sí mismo pero que en realidad iba destinado a la audiencia (doble enunciación), no tendría la función de hacer reflexionar al público. Para que esto ocurriera –o al menos pudiesen darse las condiciones para que sucediese– tendríamos que esperar a que **Bertolt Brecht** desarrollase su teoría del distanciamiento (*verfremdungseffekt*) en el primer tercio del siglo XX.

BERGMAN, INGMAR

Un verano con Mónica

El año 1953 –cuando Woody Allen rondaba la veintena– será para el cineasta neoyorquino un año clave porque verá una película que ya no tiene nada que ver con sus adorados héroes del vodevil o con el cine de piratas protagonizado por Tyrone Power.

Nos referimos a *Un verano con Mónica* (1953) del director de cine y teatro Ingmar Bergman (Suecia, 1918-2007). En esta película, el director utiliza recursos narrativos que aparecen frecuentemente en la obra alleniana, como por ejemplo, los viajes al pasado de los personajes para presenciar una escena familiar de su infancia (figuras

¹⁹⁵ “[El aparte] designa un enunciado producido por un personaje (teóricamente) para su o sus alocutarios: enunciado dirigido según la ficción, a sí mismo, pero por supuesto **dirigido al espectador**, debido a la doble enunciación.” (Ubersfeld, 2002: 13).

estilísticas ampliamente utilizadas en la novela decimonónica por autores como Charles Dickens), como ocurre en *Fresas salvajes* (1957), o la mirada a cámara (ruptura de la cuarta pared cinematográfica).

En *Un verano con Mónica* este último recurso aparece como una de las piedras angulares del presente estudio por tratarse de una parábasis o “aparte cinematográfico” que, a diferencia del aparte alleniano, en el que un personaje mira a cámara y habla, se ejecuta mediante la simple mirada de la actriz a cámara en lo que supone— según el propio Bergman— **“un descarado contacto directo con el espectador”**.¹⁹⁶

BRECHT, BERTOLT

(Según Peter Szondi)

Para el dramaturgo y poeta alemán Bertolt Brecht (Augsburgo 1898-Berlín Este 1956), posiblemente el dramaturgo y teórico teatral más influyente del siglo XX, la interrupción de la acción dramática sería fundamental para romper la **ilusión escapista** (el mal llamado tantas veces teatro aristotélico) que la ficción provoca en el espectador para producir en él una serena reflexión (de carácter político y social) acerca de los acontecimientos narrados, y de paso responder a los fines educativos que el dramaturgo alemán preconizaba para lograr, al fin, la creación de un hombre nuevo a expensas del marxismo y el teatro pedagógico.

Brecht estableció de forma clara las diferencias fundamentales entre la forma dramática del teatro y la forma épica del teatro. El estudioso del teatro Peter Szondi expone claramente lo que el dramaturgo alemán escribió al respecto:

Las *Observaciones a la ópera Ascensión y caída de la ciudad de Mahagonny*¹⁹⁷, publicadas en 1931, enumeran los siguientes “desplazamientos entre el teatro dramático y el épico”:

¹⁹⁶ (Bergman, 1992: 253).

¹⁹⁷ Ópera con libreto de Bertolt Brecht y música de Kurt Weill estrenada en Leipzig en 1930.

Forma dramática del teatro:

El escenario “encarna” un proceso.

Compromete al espectador en una acción y consume su actividad.

Le permite albergar sentimientos.

Le procura vivencias.

El espectador se ve emplazado dentro de una acción.

Se opera con sugerencias.

Se preservan las emociones.

El hombre se da por conocido.

El hombre inmutable.

Tensión concentrada en el final.

Subordinación de cada escena a lo siguiente.

Los sucesos discurren linealmente.

Natura non facit saltus.

El mundo tal como es.

Lo que el hombre tiene mandado.

Sus impulsos.

El pensamiento determina el ser.

Forma épica del teatro:

Lo relata.

Lo convierte en espectador pero despierta su actividad.

Reclama de él decisiones.

Le procura conocimientos.

El espectador se ve contrapuesto a la acción.

Se opera con argumentos.

Se estimulan (las emociones) hasta convertirse en conocimientos.

El hombre es objeto de indagación.

El hombre mutable y mutador.

Tensión concentrada en el trascurso.

Cada escena tiene valor propio.
Los sucesos discurren en curvas.
Natura facit saltus.
El mundo tal como se hace.
Lo que el hombre tiene que hacer.
Sus motivos.
El ser social determina el pensamiento”.¹⁹⁸

Conviene a este respecto citar nuevamente a Peter Szondi para una mejor comprensión de las diferencias entre drama y épica, y como esta reclama del espectador una actitud diferente con respecto a la obra:

“El espectador no se verá excluido de la función, ni tampoco arrebatado hasta su seno por medio de la sugestión (de la “ilusión”), lo que supondría la pérdida de su condición de espectador; por el contrario, se verá confrontado a la acción, brindada de ese modo a su consideración. Desde el momento en que la acción pierde el dominio absoluto sobre la obra tampoco puede convertir el tiempo de la función en una sucesión absoluta de presente. Se diría que el presente de la función tiene mayor amplitud que el de la acción: debido a ello la atención no se concentrará únicamente en el desenlace, también podrá aplicarse en el transcurso e incluso en lo pasado. **La concentración en el final, característica del drama, se verá reemplazada por la libertad épica para detenerse y reflexionar.** Una vez reducido el hombre activo a la condición de objeto de teatro sería posible trascenderlo e inquirir por los motivos de su actuación. El drama, según Hegel, muestra únicamente lo que con la acción del protagonista se objetiviza de su subjetividad y se subjetiviza de su objetividad. En el teatro épico, en cambio, y conforme a su intencionalidad científico-sociológica, se procede a la reflexión acerca de la “infraestructura” social de las acciones a propósito de la alienación cosificada que presentan”.¹⁹⁹

¹⁹⁸ (Szondi, 2011: 176-177).

¹⁹⁹ *Op. cit.*, pp. 177-178.

BURLESQUE

Un tipo de producción teatral que empezó a mediados del siglo XIX y que incluía parodias, canciones obscenas y, a menudo, números de *strip-tease*.²⁰⁰

CUARTA PARED, LA

“Zola marca las claves textuales de la novela y el teatro. El director de escena André Antoine, a partir de ellas, puede articular con precisión todo lo concerniente a la puesta en escena. En su grupo Teatro Libre se estrenaron los autores más representativos del Naturalismo. El mismo Zola, Ibsen, Strindberg, Tolstoi... El drama naturalista sube a los escenarios arropado por nuevos y sólidos criterios sin los cuales hubiera resultado imposible su reinado.

A partir del Renacimiento y la aparición de *la caja italiana* se plantea por primera vez la necesidad de iluminar los espacios cerrados donde por primera vez se realizan las representaciones. Pues bien, hasta Antoine, esta primaria necesidad no varía en sus pretensiones: que el espectador pueda contemplar el espectáculo. Antoine entiende que la luz es el elemento fundamental en la atmósfera del drama y así lo expone: “La luz es la vida del teatro. El alma de la escenificación. La luz proporciona atmósfera y color al decorado, profundidad y perspectiva. Actúa físicamente sobre el espectador”.²⁰¹

Los espacios cerrados, familiares, íntimos, propios del drama naturalista, necesitan, desde luego, un ambiente lo más cercano a lo cotidiano. Para ello, además de una iluminación centrada en el drama, se necesita un actor bien distinto del aceptado hasta el momento. Antoine propone, en primer lugar, el concepto de *cuarta pared*; el actor debe sentirse aislado, como si nadie pudiera presenciar su acción. Al tiempo, se solicita un intérprete capaz de afrontar todos los personajes, observador metódico de la realidad, escrupuloso en su técnica. En definitiva, culto como corresponde a quien debe transportar arte y cultura. Tras él, Stanislavski profundiza pedagógicamente hasta crear

²⁰⁰ (Tafoya, 2009, pág. 213).

²⁰¹ (Sergio Jiménez y Edgar Ceballos en Medina Vicario, 2000: 102).

su método psicológico-realista. Antoine pide lo siguiente al actor: “Las imágenes de los seres humanos en la dramaturgia moderna son mucho más variadas y complicadas y esperan y exigen que surja en el escenario un actor nuevo que sirva para todos los papeles. El arte de este nuevo actor vivirá en lo verdadero”.²⁰²

Es evidente que la convención teatral impone sus particulares leyes a este rígido imperativo naturalista. El drama burgués emprendido por Diderot alcanza su punto técnico más sobresaliente. No obstante, la burguesía que con el francés iniciaba su revolución, es ahora contemplada como una clase decadente, acomodada, y al borde ya de ser moralmente decapitada”.

La relación que Woody Allen ha establecido con el público a través de sus películas no puede ser, por razones obvias, la misma que pudo llegar a tener **Aristófanes** en el siglo V a.C. con el público ateniense, con el cual, si hubiese querido, podría haber dialogado abiertamente después de la representación de cada una de sus obras (cosa que no sabemos si sucedía de forma habitual o no, pero que desde luego era posible).

Para Allen no es posible establecer esa **relación “en vivo”** con cada uno de los espectadores de sus películas, pero la relación que establece con cada uno de los miles de espectadores sí que adquiere resonancias teatrales gracias al uso de los recursos propios de la escena analizados en el presente estudio (parábasis).

Cuando los actores de una película actúan como si hubiese realmente una pared que les separa de **la ventana indiscreta** a través de la cual el espectador de la sala de cine se cuela en la intimidad de los personajes de ficción podemos tomar del teatro, pariente sólo político del cine, el término **cuarta pared**.

²⁰² *Op. cit.*, pág. 102.

COMMEDIA DELL'ARTE

Grupo de teatro de la Italia del Renacimiento especializado en improvisación cómica. Es el principal precursor de grupos actuales de comedia basados en el *sketch* como, por ejemplo, el Chicago's Second City.²⁰³

IMPROVISATION

Creación espontánea de chistes y argumentos en escena.²⁰⁴

MEDICINE SHOW

Espectáculo ambulante de finales del siglo XIX y principios del siglo XX en el cual el principal objetivo era vender elixires. Las actuaciones incluían discursos ensayados, o una charla animada con la que los charlatanes enganchaban con la audiencia mediante discursos humorísticos para vender brebajes inocuos.²⁰⁵

MINSTREL SHOW

Forma primitiva de entretenimiento americano que incluía a actores blancos con la cara pintada de negro, cantando, bailando, contando chistes y haciendo parodias.²⁰⁶

MONOLOGIST

Cómico que cuenta historias largas y complejas.²⁰⁷

MUSIC HALL, Victorian

²⁰³ (Tafoya, 2009: 214).

²⁰⁴ *Op. cit.*, pág. 214.

²⁰⁵ *Op. cit.*, pág. 215.

²⁰⁶ *Op. cit.*, pág. 215.

²⁰⁷ *Op. cit.*, pág. 215.

Un tipo de entretenimiento de variedades que empezó en Londres a mediados del siglo XIX e incluía canciones, números de baile, canciones cómicas y parodias.²⁰⁸

FANTASÍA

(Según la RAE, Woody Allen, Stig Björkman y Erik Lax).

La fantasía²⁰⁹ es:

(Del lat. *phantasia*, y este del gr. φαντασία).

1. f. Facultad que tiene el ánimo de reproducir por medio de imágenes las cosas pasadas o lejanas, de representar las ideales en forma sensible o de idealizar las reales.
2. f. Imagen formada por la fantasía. U. m. en pl.
3. f. **fantasmagoría** (|| ilusión de los sentidos).

A propósito de su relación con la fantasía el propio Woody Allen afirma lo siguiente:

“Siempre me estaba **evadiendo** con las películas. Dejabas atrás tu casa modesta y todos tus problemas con el colegio y la familia y todo eso y te ibas al cine, y allí la gente tenía áticos y teléfonos blancos y las mujeres eran encantadoras y a los hombres siempre se les ocurría una observación ingeniosa en el momento oportuno y pasaban cosas extrañas pero siempre acababan por resolverse y los héroes eran auténticos héroes, y era simplemente estupendo. Así que creo que eso tuvo una influencia estupenda para mí, me produjo una impresión abrumadora”.²¹⁰

“Hay una vida real, una vida cinematográfica y una vida imaginaria. **Siendo el cine sinónimo de fantasía**”.²¹¹

²⁰⁸ *Op. cit.*, pág. 215.

²⁰⁹ Diccionario de la RAE, <http://lema.rae.es/drae/?val=ap%C3%A9ndice> (fecha del último acceso: 10 de mayo de 2015).

²¹⁰ (Woody Allen en Björkman, 1995: 48).

²¹¹ *Op. cit.*, pág. 174.

“Hay una crítica de cine Americano, Diane Jacobs, que es una de nuestras críticas más brillantes. En una ocasión escribió un libro sobre mí, *Pero necesitamos los huevos*, en el que relacionaba muchas de mis obras con **la magia**. Le parecía que había magia en *Edipo reprimido*, y en *Otra mujer*, y en *Zelig* y en mi obra *La bombilla que flota*, que trataba de un mago. Y por supuesto en *La rosa púrpura de El Cairo*. Señalaba que la magia y las cosas mágicas aparecen continuamente en mis películas. En *Alice*, la protagonista conoce a ese médico mago chino. Y es que hay mucha magia en mis películas. Elaboró esa tesis y tenía razón. Era una de mis aficiones de pequeño, la practicaba, la estudiaba y actuaba para mi familia y mis amigos”.²¹²

“Una de las mayores aficiones de Woody Allen es la **prestidigitación**, que practicó incansablemente de muchacho y que aún hoy sigue dominando. Si, por ejemplo, dispone de un momento libre en el plató de una sala de montaje, saca una moneda y la hace evolucionar de un dedo a otro, le da la vuelta por debajo de la palma y la deposita de nuevo sobre el índice, donde la recoge el segundo nudillo del dedo medio, y así sucesivamente”.²¹³

Sobre *La rosa púrpura de El Cairo*:

“Escribí una historia basada sólo en esto: que el hombre de los sueños de una mujer sale de la pantalla y ella está enamorada de él, y luego aparece el verdadero actor y ella se ve obligada a elegir entre la realidad y la fantasía”.²¹⁴

ILUSIÓN

Naturaleza estética del sentimiento del espectador y anulación de la conciencia crítica. Según Ubersfeld, “el momento de la ilusión es ese segundo en que el espectador se adhiere tan fuertemente a lo que percibe (ve, oye), que la conciencia crítica, la conciencia de la distancia teatral, queda abolida por la efusión de los sentimientos. No

²¹² (Woody Allen en Björkman, 1995: 160).

²¹³ (Lax, 1991: 306).

²¹⁴ (Woody Allen en Björkman, 1995: 121).

es que el crea, pero siente una emoción tan fuerte (y esa emoción es también de naturaleza estética) que es imposible sustraerse a ella”.²¹⁵

NATURALISMO, EL

“En 1881, [Émile] Zola resumiría todas [las] ideas, que de tiempo atrás le venían preocupando, en un texto cuyo enunciado, *El naturalismo en el teatro*, no podía ser más explícito. Fiel a la idea ya aplicada a la novela de que el medio determina el comportamiento, Zola se detiene en los elementos que, en el teatro, representan ese medio: el decorado, el vestuario y los accesorios. Razonará que nuestra época no puede ya aceptar el escenario vacío de Shakespeare, ni los espacios convencionales y neutros de los clásicos franceses. Se pregunta cómo puede ser creíble una representación, dar eco de la vida cotidiana, si el medio en el que se mueven los personajes es convencional, falso, de objetos pintados, con actores y actrices que salían a escena maquillados y vestidos siempre de gala”.²¹⁶

El movimiento naturalista del siglo XIX, con el novelista Émile Zola a la cabeza, estableció el canon de lo que habría de ser una imitación o **mímesis** exacta de la vida. La fórmula de la ***tranche de vie***, (un trozo o fragmento de vida en castellano) funcionó como un mantra para los autores naturalistas de la segunda mitad del siglo XIX. En el teatro de esa época la representación de la realidad, con todos y cada uno de sus detalles (la comida que tomaban los actores, las tazas de café, los cuadros que decoraban el interior de los salones), llegaba a ser exhaustiva y los actores actuaban como si nadie les estuviese viendo, como si frente a ellos tuviesen una cuarta pared que cerrase la estancia en la que se encontraban.

Esta convención del **teatro naturalista** y burgués se transmitió a todo el teatro naturalista y realista del siglo XX.

²¹⁵ (Ubersfeld, 2002: 54).

²¹⁶ (Oliva y Torres Monreal, 1997: 312).

ONE LINER

Chiste que consiste en una o dos frases cortas.²¹⁷

PUNCH o PUNCHLINE

La parte divertida del chiste²¹⁸; va después del *set-up*.²¹⁹

PODEROSA AFRODITA

Argumento

Lenny Weinrib es el periodista deportivo (interpretado por el mismo Woody Allen) que protagoniza *Poderosa Afrodita*.

Weinrib está casado con Amanda (Helena Bonham Carter), una galerista neoyorquina. Ambos desean adoptar un hijo porque no pueden tenerlo por medios naturales y deciden recurrir a la adopción. Reciben, entonces, a un bebé sano que les colma de felicidad hasta que Lenny es asaltado por la duda y entra en una crisis existencial que desencadena la acción principal de la película: decide averiguar el paradero de la madre biológica de su hijo porque las altas capacidades intelectuales de este le hacen sospechar que sus progenitores deben de ser, cuanto menos, genios. A partir de este instante se funden dos planos espacio-temporales: el de la ciudad de Nueva York donde sucede la acción basada en el eje Amanda-Lenny-Linda, y el de un teatro griego (al estilo del de Epidauro), con su coro y su corifeo, que sirven de contrapunto narrativo a la acción principal de la película.

Tras varias investigaciones Lenny averigua quién es la madre biológica de su hijo: Linda Ash (Mira Sorvino), una prostituta de buen corazón que aspira a ser actriz. Lenny

²¹⁷ (Tafoya, 2009: 215).

²¹⁸ *Op. cit.*, pág. 215.

²¹⁹ “La primera parte del chiste que no es divertida y que contiene una suposición, que funciona como señuelo, y un conector”. *Op. cit.*, pág. 216.

se compadece de ella e intenta que deje la prostitución, y le presenta a Kevin, un muchacho simple y honrado con los valores conservadores del sur (Michael Rapaport). A medida que el tiempo transcurre y Lenny se involucra más en su original pesquisa su relación con Amanda se resiente. Ella decide tener una aventura con Jerry (Peter Weller), una figura influyente en el mundo del arte, y Linda rompe con Kevin. Esta crisis propicia que Lenny y Linda tengan un *affaire*, pero ambos deciden retomar sus vidas y volver el uno con Amanda y la otra con Kevin.

Linda emprende un viaje en coche para recuperar su relación, pero tiene un pinchazo y un imaginativo *deus ex machina* (al más puro estilo griego) provee la aparición de un helicóptero que aterriza junto a Linda para ayudarla. El piloto y Linda se conocen, se enamoran y tienen un hijo... Con el paso de los años Lenny y Linda se reencuentran en un centro comercial, cada uno con sus respectivos hijos. Ambos se alegran del encuentro y se despiden amistosamente. Lo que Linda no sabe es que es el hijo de Lenny es, en realidad, suyo; y el hijo de Linda es fruto del *affaire* que Linda y Lenny tuvieron en aquella noche de crisis sentimental.

Apuntes de interés

Weinrib representa a la figura de un **antihéroe** que creyendo hacer lo correcto para el futuro de su hijo, a quien acaba de adoptar felizmente, desencadena una serie de acontecimientos que sólo generan desorden y caos a su alrededor. Weinrib es, de esta forma, un claro ejemplo del término que Aristóteles expone en su obra *Poética*: la **hamartía**²²⁰ o, en otras palabras, el error trágico que le lleva a querer hacer lo que es correcto cuando esto, simplemente, no es posible.

El error de Weinrib no va a tener consecuencias graves, aunque sí propiciará los **malentendidos propios de la comedia** clásica que recorre la tradición de maestros tan admirados por Allen como Preston Sturges, Ernest Lutbischt y Billy Wilder. La

²²⁰ “Y es aquel [el personaje] que no destaca por su virtud ni por su justicia, y tampoco cae en el infortunio por su malicia o maldad, sino por algún **fallo**; siendo de aquellos que gozan de gran reputación y felicidad, como Edipo y Tiestes y hombres ilustres de tal alcurnia.” (Aristóteles, 2004: 64).

comedia reivindica aquí su carácter festivo, ya que como bien dice Allen “cuando la comedia aborda un problema bromea sobre ello, pero no lo resuelve. El drama lo trata de un modo más pleno desde el punto de vista emocional”.²²¹

De la presunta inocencia del niño Alvy Singer en *Annie Hall*, a quien le preocupan más ciertas inquietudes existenciales de corte kierkegaardiano que salir a jugar con sus amigos, hemos pasado a encontrarnos con personas adultas que comenten errores, alcanzan el rango de héroes, o, en el caso de la comedia, antihéroes a los que su autor hará vivir *on the bright side of life*.²²² Allen evitará, en esta película, el final trágico al que todo héroe, en el sentido ortodoxo del término, llega.

Función del coro. El estilema autorial

En *Poderosa Afrodita* el **coro**, un elemento propio del teatro griego, sirve como vehículo para expresar las ideas del autor y a su vez permite al espectador reflexionar sobre las consecuencias de las acciones del personaje principal. El coro asume aquí un papel clave dentro de la historia y representa un estilema²²³ autorial de características parabáticas en lo que a la obra cinematográfica de Allen se refiere.

El coro recita la siguiente máxima en un momento dado de la película:

²²¹ (Lax, 2008: 93).

²²² Referencia a la canción *Always look on the bright side of life*, de la película cómica *La vida de Brian* del grupo inglés Monty Python. Dirigida por Terry Jones en 1979, cuenta la historia de un judío nacido el mismo día y año que Jesucristo y que una vez que alcanza la edad adulta es confundido con el profeta cristiano. La canción, cantada por un grupo de crucificados, alude a la actitud del ser humano frente a la desgracia. Allen en muchas de sus comedias coincide también con los Python en mirar siempre el lado alegre o brillante de la vida aún cuando esta, como en el caso de los crucificados, sea terrible. Allen adopta esta posición en películas como *Annie Hall* en las que el protagonista tras perder a la mujer de la que está enamorado y haber pasado por varias etapas depresivas decide cerrar la historia de forma cálida, recordando los buenos momentos que vivió junto a su enamorada.

²²³ “El concepto de ‘estilema de autor’ hace referencia a una marca o huella personal, identificable e intransferible, aunque sí imitable, de una manera de hacer tanto en forma como en contenido de una persona respecto a un arte”. (Caldevilla, Terceño y González Valles, 2003: 19).

*“De todas las debilidades humanas la obsesión es la más peligrosa”.*²²⁴

Conviene recordar que en los tiempos de la Comedia Antigua en Grecia, en el siglo V a.C., el comediógrafo **Aristófanes** dispone, sobre la orquesta del teatro griego, al coro con el fin de justificarse a sí mismo como poeta²²⁵ y criticar a los escritores de comedia que le habían precedido, o que son contemporáneos suyos. El autor griego parecía estar, a diferencia de Bertolt Brecht, más preocupado de los asuntos que concernían al tema que trataba la obra, o de su propio prestigio como comediógrafo, que de la educación de los ciudadanos de Atenas. **La parábasis** no pretendía tanto la educación de la ciudadanía ateniense (esa ya era una de las funciones que se le presuponía al teatro) como **la reivindicación de un lugar propio frente al resto de los autores de comedias**.

Tras la caída del Imperio Romano, tras casi diez siglos de “oscuridad”, la escena resurge en la época del **Renacimiento**²²⁶ y alcanza su esplendor en el siglo XVII con el teatro isabelino y jacobino en Inglaterra y el Siglo de Oro en España. El **coro** –ese elemento distanciador que serviría para atenuar los picos de la violencia²²⁷ y dar forma lírica a las reflexiones que el poeta expondría directamente al espectador– **desaparecería** definitivamente con la **Comedia Nueva de Menandro**, en el siglo III a.C., y sus

²²⁴ Coro, en la película *Poderosa Afrodita* (*Mighty Aphrodite*, Woody Allen. Miramax, 1995).

²²⁵ En el final de *Annie Hall* Allen-Alvy usa la parábasis como figura justificativa al cambiar la dirección de su mirada para excusarse por la calidad de la escena que se acaba de mostrar. Su personaje manifiesta (Alvy es dramaturgo y acaba de recrear una escena de su vida pasada con Annie gracias al ensayo de una obra teatral que ha escrito) que lo que el espectador acaba de presentar tal vez sea ingenuo, pero que un autor siempre desea que las cosas salgan bien en las obras que escribe porque en la vida real es mucho más difícil que eso ocurra.

²²⁶ “**La tragedia** había nacido en los tiempos heroicos en que Atenas derrotó a los invasores persas, y cuando creó lo más parecido a la democracia que ha visto el mundo. Murió en las confusiones y en la decadencia espirituales que surgieron a partir de la Guerra del Peloponeso. Cuando desaparecieron los grandes dramaturgos del siglo V y no surgieron otros de igual estatura para ocupar su lugar, el teatro trató de evitar el vacío con aparatosa espectacularidad y con nuevas ingeniosidades en la producción. El colapso del imperio romano arrastró consigo un teatro que había caído, casi por igual, en decadencia. El teatro de Dionisos murió como su dios, asesinado y mutilado y esparcidos sus miembros por los enemigos de su espíritu eterno. Debía renacer, como el propio Dionisos, en la primavera del **Renacimiento**”. (Macgowan y Melnitz, 1966: 47).

²²⁷ “[El coro] pule los ángulos agudos de la violencia y así le permite al espíritu presenciar trágicos horrores sin sumirse en la desesperación”. (Steiner, 2011: 190).

comedias de costumbres.²²⁸ La convención mediante la cual el público podía ser movido a compasión (catarsis), dentro de los límites de la tragedia, y aquella que permitía a los actores (Aristófanes) dirigirse directamente al público para referir temas de actualidad política, o de índole puramente personal y estética, había pasado a mejor vida.

En *Poderosa Afrodita* tenemos varios ejemplos de **parábasis** y diferentes interacciones del Corifeo con el protagonista, a fin de que este reflexione sobre su situación y pueda hacer avanzar la acción tomando las mejores decisiones.

El coro es, además, una concesión directa al espectador de la sala; la manifestación explícita de Allen como *entertainer* omnisciente que trabaja para un público al que acaricia e invita a compartir el canto del coro con los dioses. La canción con la que el coro cierra la película (*When you smile*) es un claro ejemplo de la función celebrante que el coro realiza. Central Park es el escenario en el que el coro despliega su coreografía precisa y elegante. A diferencia de las *songs* brechtianas, que sirven para proporcionar una pausa lírica o reflexiva, aquí el coro se constituye como una parte esencial para contribuir al romanticismo de la comedia que Allen ha desarrollado hasta llegar a la armonía propia de los finales de muchas de sus comedias.

Las intervenciones del coro tienen una direccionalidad diversa, ya que en algunos casos van dirigidas al público de la sala de cine, en otros al protagonista de la historia y, también, a los mismos dioses. El corifeo, por otro lado, en su diálogo con el protagonista (o jefe de coro), tiene la misión de animarle y aconsejarle sobre las decisiones que debe tomar en cada momento; también interviene directamente en la acción, por ejemplo, cuando ayuda a Lenny a sujetar un papel en el que ha de escribir un número teléfono cuya transcripción será clave para la consecución de sus objetivos. También, en otra ocasión, ha de auxiliar a Lenny cuando el proxeneta de Linda le amenaza en la barra de un bar. (Este tipo de acciones del corifeo sólo son percibidas por Lenny a lo largo de toda la película).

²²⁸ “Sólo en poco más de un siglo, la “Antigua Comedia” de Aristófanes había desaparecido y tomado su lugar la “Nueva Comedia” de Menandro. La sátira política y estética había cedido su lugar a las tramas cómicas que tenían como tema la vida privada. Personajes estereotipados como el viejo avaro y el esclavo intrigante señorearon el escenario.” (Macgowan y Melnitz, 1966: 45-46).

Las similitudes de lo que vamos a dar en llamar el **Coro-Ciudad** en *Annie Hall* cuando presta ayuda a Alvy Singer tras separarse de Annie han de tenerse en cuenta. También, en este caso, el protagonista es aconsejado e informado sobre la naturaleza de las relaciones de pareja como se puede ver en el capítulo 6 de este estudio: *Análisis del monólogo y la parábasis en Annie Hall*.

El coro pone el colofón a la historia con su particular estésimo: cantando una canción romántica (*When you smile*); también en muchas comedias del Siglo de Oro era habitual que la obras terminasen con un conjunto de coros y danzas a modo de celebración del amor.²²⁹ Lenny Weinrib es un particular **jefe de coro** “es decir aquel héroe o Dios al que el coro rinde acatamiento y veneración, se interesa por su muerte, le ayuda con su acción y sus consejos, le llora en su desgracia.” (Rodríguez Adrados, 1972: 122).

Por último cabe destacar el uso deflacionario que hace Allen del recurso del heraldo en la comedia que estamos tratando. El heraldo llega al teatro griego para anunciar una acción que puede acarrear muchos problemas a Lenny. El relato es extenso, de carácter urgente y apasionado. Generalmente los autores trágicos utilizaban este recurso para relatar los hechos (marco diegético) que ocurrían en el contexto de la obra, pero que no querían ser mostrados en escena (marco mimético) por ser demasiado sangrientos y crueles. Al ser los problemas de Lenny infinitamente menores que los de, por ejemplo, el asesinato de los hijos de Medea a manos de esta, el recurso del heraldo genera hilaridad y equipara, por analogía, los problemas de la comedia con los de la tragedia, de ahí la deflación.

ROSA PÚRPURA DE EL CAIRO, LA

Argumento

²²⁹ En *Everyone says I love you* (1996) Allen hace su lectura personal del género musical en el cine realizando una película que es una constante celebración del amor. Parece que Allen quisiera que el coro de *Poderosa Afrodita* (1995) se quitase la máscara y, ya fuera del teatro griego, fuese el protagonista de la historia.

Cecilia (Mia Farrow) lleva una vida aburrida como camarera en el New Jersey de los años treinta, inmersa en el ambiente de La Gran Depresión. Como además su matrimonio es bastante desgraciado (Monk es un hombre violento interpretado por Danny Aiello) su única salida es escaparse al cine.

Tiene una película favorita que ve una y otra vez: *La rosa púrpura de El Cairo*. Es una de esas películas de “teléfono blanco y champán” que diría el mismo Allen en la que los personajes de la alta sociedad viven una vida disipada de placeres y viajes. Uno de los personajes de esta historia es Tom Baxter, galán y primer actor, que un día, detiene la acción de la película que protagoniza porque repara en la presencia de Cecilia, una espectadora de la película.

De la misma forma que Boris (el protagonista de *Whatever it Works*) se da cuenta de que hay un público en la sala de cine que está mirándole y rompe la cuarta pared cinematográfica para asombro de los otros personajes, Tom Baxter también percibe la presencia de Cecilia por la cantidad de veces que esta ha visto la película. Ella, que ya estaba enamorada de Tom, cae presa de sus encantos cuando este decide traspasar la pantalla de cine, abandonar la película y salir de la sala para dejarse llevar por Cecilia, que le mostrará los mejores lugares de New Jersey.

La huida de Tom ha causado, por otro lado, bastantes problemas al productor de la película porque otros Tom han decidido también escaparse y traspasar la pantalla. Alarmado, el productor le pide a Gil Shepherd (el actor que interpreta a Tom Baxter y que ve peligrar su carrera) que intente conquistar a Cecilia para que deje a Tom y este pueda, al fin, volver al redil de la película. Gil consigue encandilar a Cecilia que renuncia a Tom y deja a su marido, pero todo ha resultado ser un engaño pues Gil sólo quería servir a sus fines, y en cuanto consigue que su *alter ego* en la ficción regrese a la película abandona a Cecilia.

Esta se encuentra ahora sola, sin marido y sin trabajo. Su único recurso volverá a ser el de escaparse de nuevo a su principal terapia y foco de fantasía, la sala de cine, donde verá a Fred Astaire y Ginger Rodgers en la película *Cheek to cheek*.

Parábasis interna: realidad y fantasía

Los personajes de la película clásica que está implícita en el largometraje *La rosa púrpura de El Cairo* (Woody Allen, 1985) se salen literalmente de su marco ficcional para mirar directamente al público del cine al que va Cecilia, la protagonista de la película *La Rosa púrpura de El Cairo*²³⁰. Allen ya maneja con soltura esta **parábasis interna** que no alude al espectador de cualquier ciudad del mundo donde se proyecte *La rosa púrpura de El Cairo*, sino a los personajes relativos a la diégesis del *film*. Es en esta película donde se plantea uno de sus temas de cabecera: **el conflicto entre la realidad y la fantasía**.

Los actores de Hollywood de los años cuarenta condensaban a la perfección el modelo de cine escapista necesario para que un país que había pasado por una gran crisis económica (la Gran Depresión de 1929) y sufrido numerosas pérdidas humanas tras la Segunda Guerra Mundial pudiese respirar con tranquilidad de nuevo. Cecilia, como muchos ciudadanos de la época, necesitaba que las cosas saliesen a la perfección en la ficción. Pero las estrellas no salen nunca de la pantalla... o casi nunca²³¹. El protagonista de la película inserta en *La rosa púrpura de El Cairo* abandona la acción y se gira para mirar a Cecilia, que se encuentra en el patio de butacas del cine. Este recurso no deja de ser una reformulación de uno propio de la oratoria²³² clásica del que el teatro se apropió hace más de 2.000 años, la *aversio*²³³, que en su versión teatral devendrá **parábasis** y será utilizada fundamentalmente por **Aristófanes** en sus

²³⁰ “Cecilia, interpretada por Mia Farrow, tiene un marido brutal y un trabajo servil, y aprovecha la menor oportunidad para escapar al cine. Un día el protagonista de la película que está viendo **se vuelve** y le dirige la palabra. “He conocido a un hombre maravilloso –comenta más tarde a su hermana–. Es un personaje de ficción, pero ya se sabe que no se puede tener todo”. Pronto sale de la pantalla y entra en su vida, para gran consternación de los demás personajes de la película, que no pueden seguir sin él. Al final, tal como exige la realidad, Cecilia sigue atrapada en la vida que lleva” (Lax, 1991: 50).

²³¹ Los actores, de forma excepcional se han dirigido directamente a la cámara en géneros tan propios del cine comercial como el musical; o bien, lo han hecho con mayor premeditación y seriedad, en algunas películas de la *Nouvelle Vague* o, mismamente, en el cine de Ingmar Bergman.

²³² “La realización concreta de los discursos retóricos y el conjunto de estos como clase textual constituyen la oratoria, a cuya existencia está unida la de Retórica como explicitación de la codificación a la que se encuentran sometidos dichos discursos. La oratoria es un género textual con un importante componente artístico que lo sitúa entre los géneros literarios como resultado de una voluntad y practica estéticas en la elaboración del discurso”. (Albaladejo, 1991: 18).

²³³ Aversión, med. s. xv, lat. *Aversio*, -onis, id., derive. De *avertere* “**apartar**”. (Coromines, 2008: 575).

comedias áticas. En el caso de *La Rosa...* nos hallamos frente a un **apartamento** de la acción relativa a un marco diegético (secundario) para pasar a otro marco diegético (principal) del que es subsidiario (el de *La rosa púrpura de El Cairo*). Este apartamento o parábasis interna es como una corriente subterránea que recorre gran parte del cine alleniano y que ya había comenzado ocho años antes con *Annie Hall*.

STAND-UP COMEDY

Forma literaria americana que implica a una persona, generalmente vestida de calle, en un escenario con el propósito de contar chistes para provocar las risas del público.²³⁴

VAUDEVILLE

Un tipo de entretenimiento de variedades en Estados Unidos que incluía una gran cantidad de números protagonizados por bailarines, cantantes, malabaristas, acróbatas, actores de *sketch* y monologuistas. El *vaudeville* comenzó sobre mediados del siglo XIX y empezó a extinguirse en los años treinta.²³⁵

²³⁴ (Tafoya, 2009: 216).

²³⁵ *Op. cit.*, pág. 217.

6. ANÁLISIS DEL MONÓLOGO EN *ANNIE HALL* Y *WHATEVER IT WORKS*

6. 1. MONÓLOGO con narrador homodiegético de carácter metacinematográfico, introductorio, estructural y con elementos de *stand-up comedy*.

(M1). “Presentación de Alvy”

Contenido:

Alvy cuenta **dos chistes** que sirven para plantear la premisa argumental de la película:

La película se estructura de forma que el texto fílmico utiliza tres chistes. El segundo, como veremos enseguida, es de Groucho Marx (pero atribuido a Sigmund Freud) y aparece tanto en este primer monólogo como en la parábasis referida en el epígrafe 6.4 de este estudio; el tercero aparece al final de la película para señalar el absurdo de las relaciones amorosas y de la existencia humana en general. Esta idea constituye la tesis principal de la película. La perspectiva de Alvy Singer sobre su dificultad para encajar en una relación amorosa (y, por ende, en la vida) gira alrededor de la ruptura con su exnovia, Annie.

El monólogo con el que el personaje de Alvy Singer abre la película y sienta las bases de la misma es el siguiente:

*“Hay un chiste muy viejo: **dos ancianas** están en una estación de montaña. Una dice: “La comida de este sitio es horrorosa de verdad”. Y la otra responde: “Sí, ¿verdad? Y además las raciones son pequeñísimas”. Ese es, en esencia, mi concepto de la vida. Llena de soledad y tristeza, de sufrimiento y desgracia. Y encima se acaba enseguida. Otro chiste importante para mí es otro que se suele atribuir a **Groucho Marx**. Pero creo que es de Freud: “El intelecto y su relación con el inconsciente”. Dice así, cito textualmente: “**Nunca querría pertenecer a un club que me aceptara como socio**”. Ese es el chiste clave de mi vida adulta en cuanto a mi relación con las mujeres. Últimamente tengo ideas de lo más extraño. Acabo de cumplir los 40, y supongo que estoy en plena crisis vital. No me preocupa envejecer. Aunque me estoy quedando un*

poco calvo. Es casi lo peor que puede decirse de mí. Creo que voy a mejorar con la edad. Creo que voy a ser el típico calvo viril, en lugar de, por ejemplo, el gris distinguido, por decir algo. A menos que sea unos de esos tipos que entran babeando en una cafetería con la bolsa de la compra, gritando consignas socialistas. Annie y yo cortamos y aún no he podido superarlo. Sigo dándole vueltas en la cabeza a nuestra relación, examinando mi vida e intentando averiguar: ¿dónde la jodimos? Hace un año estábamos enamorados... ¿sabéis? Y, es curioso, no soy un tipo retraído. No tengo un carácter depresivo. Y... y... ya sabéis... Supongo que fui un chaval relativamente feliz. Me crié en Brooklyn durante la Segunda Guerra Mundial”.

(Se ve a Alvy durante su infancia en la consulta del médico).

Función:

Introductoria:

Presenta al personaje principal de la película.

Estructural:

Utiliza el chiste de Groucho Marx-Freud para presentar la tesis de la película. Este chiste resonará en la parábasis referida en el epígrafe 6.4 (“¿Es el viejo chiste de Groucho Marx de que no quiero pertenecer a ningún club que me acepte como socio?”) donde el célebre chiste aparecerá ya parafraseado por el propio Allen-Alvy. Finalmente, volverá a aparecer en el monólogo del epígrafe 6.12 cuya semejanza con la parábola o la literatura didáctica veremos al final de este capítulo.

Narrativa:

Alvy Singer “está percibiendo algo literalmente dentro del mundo de la obra (homodiegeticamente, que diría Genette)”²³⁶. Es un narrador homodieético.

²³⁶ (Chatman, 1990: 166).

Proxémica:

La posición de Alvy es totalmente frontal en relación a la cámara. Se trata de un plano medio corto.

Metacinematográfica:

El *set* no remite a un interior (una casa, por ejemplo) ni a un exterior. Se podría decir que es neutro porque el fondo es de un color beige pálido que remite al propio *set*, o estudio, en el que se está realizando la toma. El director, de esta forma, no oculta al espectador los recursos técnicos propios del cine. Se hace una referencia clara al propio código, es decir, al cinematográfico.

Estilística (*stand-up comedy*):

El monólogo se abre con un *opener*²³⁷, al más puro estilo de la *stand-up comedy*, para ejemplificar la visión de la vida que tiene el protagonista y para presentar el sentimiento predominante del personaje (la vida es corta y desgraciada). El segundo plano sentimental es referido por el célebre chiste de Groucho-Freud (“**nunca querría pertenecer a un club que me aceptara como socio**”) que contiene una devaluación del sujeto a la vez que una crítica a la sociedad (club) que podría admitir en su seno a alguien como él. Los dos chistes –junto con la depreciación del yo propia del humor judío– son recursos propios de la *stand-up comedy* o comedia de club neoyorquina. Allen convierte la *stand-up* en figura de estilo que funciona como **motivo** y clave poética que le permitirá dirigirse al público de forma “natural” varias veces más a lo largo de la película.

Tipología:

Monólogo con narrador homodiegético de carácter metacinematográfico, introductorio, estructural y con elementos de *stand-up comedy*.

²³⁷ “Un *opener* es el primer chiste de un monólogo de *stand-up comedy*”. (Tafoya, 2009: 215).

6. 2. MONÓLOGO en off de carácter narrativo, retroactivo, reminiscente, caracterológico, literario y filosófico.

(M2). “Recuerdos de niñez en Brooklyn”.

Contenido:

Alvy Singer relata (en off) los episodios principales de su infancia:

Alvy (en off): Mi psicoanalista dice que exagero mis recuerdos de niñez. Pero os juro que crecí bajo la montaña rusa en Conney Island, Brooklyn. Quizás por eso mi personalidad sea un poquito nerviosa. Poseo una imaginación hiperactiva. A veces se me va la cabeza un poco. Tengo problemas para distinguir la fantasía de la realidad. Mi padre llevaba la concesión de los coches de choque. Ahí lo tenéis. Y ahí estoy yo. Solía canalizar mi agresión hacia afuera en aquellos coches.

Recuerdo el personal docente de nuestro colegio. Siempre decíamos: “Los que no sirven son profesores, los que no sirven para profes son profes de gimnasia”. Y creo que los que no servían para nada acababan asignados a nuestro colegio.

Siempre pensé que mis compañeros de clase eran idiotas. Melvyn Greenglass. Aquella carita regordeta. Y Henrietta Farrel. Siempre era doña perfecta. E Ivan Ackerman. Siempre respondía mal. Siempre²³⁸.

Niño: “Siete y tres nueve”.

Alvy off: Incluso entonces era consciente de que eran unos capullos. En 1942 ya había descubierto a las mujeres.

(Alvy niño besa a una a chica, la profesora le llama la atención y le ordena subir al estrado. Alvy (adulto) aparece en el pupitre en el que estaba Alvy niño, mientras que

²³⁸ Durante todo este monólogo aparecen la siguientes imágenes para apoyar la narración: se ve una casa bajo una gran montaña rusa; a Alvy (niño) intentando comer una sopa en su casa mientras la vibración que provoca la montaña rusa hace temblar el bol; a tres soldados (del ejército del aire, de la marina y de infantería) correr junto a una *pin-up girl* y el propio Alvy (niño) después de comprar un helado; se ve la atracción de los coches de choque en pleno funcionamiento regentada por el padre de Alvy, y a Alvy (niño) intentando abrirse un hueco entre los coches; a diferentes profesores de la escuela primaria de Alvy; y a Alvy (niño) en clase con sus compañeros de estudio.

este permanece al lado de la profesora. Alvy (adulto) se defiende ante la profesora y la niña que acaba de besar con argumentos relativos a las teorías freudianas sobre el período de lactancia).

Alvy off: A veces me pregunto lo que serán hoy en día mis compañeros de clase.

(Los niños se levantan del pupitre y dicen la profesión que ejercerán en el futuro).

Alvy (off): Perdí el rastro de mis compañeros, pero acabé siendo humorista.

(Aparece Alvy en un programa de televisión, probablemente *The Carson Show*, hablando con un presentador y un invitado del ejército).

Alvy (tv.): No me dejaron entrar en el ejército. Dijeron que era... un completo inútil. En caso de guerra, me tendrán como rehén.

Madre de Alvy (a cámara): Sólo veías lo peor de la gente. Nunca te llevaste bien con nadie en el colegio. Siempre estuviste al margen del mundo. Hasta cuando te hiciste famoso seguiste desconfiando del mundo”.

Función:

Narrativa:

El personaje muestra un episodio de su pasado.

Retroactiva-performativa:

El personaje obra sobre su pasado refabulándolo. Interviene sobre él desde el punto de vista del adulto que es. La inmersión en el pasado es de carácter performativo porque Alvy-niño no cuenta, por ejemplo, a otro personaje, cómo podría haber discurrido el enfrentamiento con su profesora cuando era niño, sino que valiéndose del recurso del

flashback ejecuta la escena o actúa (*performance*) él mismo, quirúrgicamente podríamos decir, usando el estilete de un adulto (Alvy-adulto) poseedor de unos argumentos (el período de lactancia freudiano) que serán el arma con el que ganar una batalla perdida en la infancia.

Terapéutico-reminiscente:

Si reminiscencia²³⁹ es la “acción de representarse u ofrecerse a la memoria el recuerdo de algo que pasó”, reminiscente es el personaje que viaja hacia su pasado para hallar en él la raíz de sus problemas en el presente; en este caso, su ruptura con Annie.

Caracterológica:

El personaje define su personalidad al mostrar sus conflictos durante la infancia, concretamente, con la aparición del deseo sexual hacia las mujeres. (Alvy besa a una niña).

Filosófica:

A través del diálogo con la profesora (que condena a Alvy por su acción de besar a una chica) el personaje intenta hallar la solución a un problema moral o ideológico: ¿es malo el deseo sexual en un niño?

Monólogo de carácter literario:

Función cognoscitiva: entender la naturaleza de un problema pretérito. El viaje al pasado funciona como una suerte de terapia²⁴⁰ para el protagonista que mediante la representación de los agentes involucrados en un problema relativo al pasado (besar a las niñas) intenta resolver su problema actual (la ruptura con Annie).

²³⁹ <http://lema.rae.es/drae/?val=reminiscente> (fecha de último acceso: 23 de agosto de 2015).

²⁴⁰ Este tipo de recurso es, de alguna forma, deudor de ciertas técnicas psicoterapéuticas en las que el paciente viaja a lugares o escenas de su infancia con el objeto de poner en perspectiva sus sentimientos, comprenderlos y extraer algún tipo de conclusión que le permita afrontar el problema que le acucia.

El viaje al pasado del protagonista es un recurso narrativo-literario ampliamente utilizado por **Charles Dickens**, entre otros autores.

Este mismo recurso lo usa, también, en otra de sus películas, *Alice* (1990). En este caso la protagonista viaja a la casa de su infancia y observa a su familia cenando, aunque a diferencia de la escena referida ella no participa en la acción; sólo observa.

(Inmersión en el pasado de Annie. Alvy y Annie dan un paseo por la playa y charlan sobre los primeros amores de ella. Llegan a una casa donde observan una escena del pasado de Annie, un año antes de que ambos se conocieran: un actor hippy intenta seducirla. Alvy observa la escena con repulsión y la comenta con Annie).

Tipología: monólogo en *off* de carácter narrativo, retroactivo, reminiscente, caracterológico, literario y filosófico.

6. 3. PARÁBASIS de tipo identificativo, humorístico, reivindicativo y filosófico.

(P1) “McLuhan”

Contenido:

Alvy está en la cola de un cine con Annie y escucha a un desconocido que tiene justo detrás hacer unos comentarios sobre la obra cinematográfica de Fellini que le irritan profundamente. Las opiniones del desconocido se intercalan con la conversación que Annie y Alvy intentan mantener acerca de su terapia y su vida sexual. Sin embargo, las opiniones del desconocido, esta vez sobre **Samuel Beckett** y las teorías de Marshall McLuhan, no dejan de molestar a Alvy que para romper la tensión se adelanta a la cámara y le hace, al público, la siguiente pregunta:

Alvy (a cámara): ¿Qué puedes hacer en la cola del cine con un tío como este detrás de ti?

(El hombre se adelanta a la altura de Alvy y dirige su pregunta al público. Se coloca junto a Alvy por lo que también está frente a la cámara).

Hombre: Un momento. ¿Por qué no puedo expresar mi opinión? Es un país libre.

Alvy: ¿Tiene que expresarla en voz tan alta? ¿No le da vergüenza pontificar así? Y lo mejor de todo es que no tiene ni idea de Marshall McLuhan.

Hombre: ¿Ah, no? Pues resulta que imparto un curso en Columbia llamado Televisión, Medios y Cultura. Y pienso que mis opiniones sobre el señor McLuhan son muy válidas.

Alvy: ¿Ah, sí? Pues es divertido porque resulta que tengo aquí mismo al señor McLuhan.

(Estas cuatro réplicas tienen interés en lo que a nuestra investigación se refiere, ya que ambos personajes se mantienen en una posición de tres cuartos con respecto al público o, lo que es lo mismo, la cámara. El interés de esta **característica proxémica** se basa en la analogía con respecto a la colocación clásica de los actores de teatro frente a un público al que ocasionalmente habrán de dirigir un aparte).

(Alvy se desplaza hacia la derecha de la pantalla. La cámara lo sigue desde el mismo punto. El plano, por tanto, se abre y Marshall McLuhan entra en el cuadro).

Alvy: (Al hombre). Permítame. Venga aquí un instante.

(El hombre se acerca a Alvy y a McLuhan. Alvy queda en medio de los dos).

McLuhan: He oído lo que decía. Usted no tiene ni idea de mi trabajo. Según usted mi falacia entera está equivocada. Es increíble que consiguiera llegar a ser profesor de algo.

Alvy (a cámara): ¡Ay, si la vida fuera siempre así!

Función:

Identificativa:

El aparte es tan breve y la escena tan veloz que no da tiempo a que el espectador se pueda distanciar de la escena, antes bien, este recurso produce una mayor involucración con la historia o, para ser más concretos, con el personaje de Alvy.

Allen se vale aquí de un lugar común entre un espectador arquetípicamente urbanita y cultivado y el personaje de Alvy. Allen-Alvy se saca de la manga (como un buen mago) el *deus ex machina* que le permite hacer aparecer al verdadero Marshall McLuhan para, como un hipotético dios griego, hacer justicia poética y colocar al presunto pedante en el lugar de humillación que, según Alvy, debe ocupar.

El alivio del Alvy Singer opera como mecanismo de identificación con el espectador que, así, puede reconocerse en una situación similar que haya vivido o que podría vivir.

Humorística:

Mediante esta parábasis Allen consigue generar hilaridad y empatía. Se libera así la presión de la escena gracias a este aparte que como en una buena comedia del Siglo de Oro mostraría a un criado compartiendo con el público su alegría cuando su señor ha dado el merecido escarmiento a su rival.

Se puede aducir que el recurso y su efecto (la comicidad) priman frente a la acción (fábula) lo que nos podría llevar a preguntarnos **cuál es la relación entre la estética del entretenimiento y la estética del contenido** en Allen.

Filosófica:

La parábasis vehiculiza el mensaje (funciona como un *leit-motif* a lo largo de la película): si la vida fuese de modo diferente a como es, el mundo sería un lugar menos horrible.

Reivindicativa:

En la obra de ficción puede existir algún tipo de justicia poética que en la vida real rara vez se daría.

La escena concluye con una petición a los “dioses”: “¡Ay, si la vida fuese siempre así!” De esta forma Allen se vincula directamente con la tradición aristofánica, pues la queja era una de las funciones de la parábasis que el coro realizaba al despojarse de las máscaras, como bien señala Luis Gil:

“*Epírrhema* / *antepírrhema*. Su contenido era muy variado: consejos políticos, **quejas** sobre la situación, alabanzas y vituperios”.²⁴¹

Esta función, *exempli gratia*, es consonante con el monólogo de Boris al principio de *Whatever it Works*²⁴² cuando se queja de los hábitos paranoicos de la sociedad con respecto a la salud.

Tipología:

Parábasis de tipo identificativo, humorístico, reivindicativo y filosófica.

6. 4. PARÁBASIS de tipo filosófico, estructural, reflexiva y caracterológica.

(P2). “En la cama con su primera mujer”.

Antecedente:

(Annie y Alvy discuten en la cama, tras ver *La pena y la piedad*²⁴³, porque ella no quiere practicar el sexo. Él no lo entiende y ella le recuerda que es algo que ocurre en todos los matrimonios.

²⁴¹ (Gil, 2012: 48).

²⁴² Boris: “Por Dios. Si tengo que comer nueve piezas de fruta y verduras por día para vivir... no quisiera vivir. Odio las malditas frutas y las verduras. Y el Omega 3, la cinta de correr, el electrocardiograma... la mamografía, el ultrasonido pélvico... y ¡Dios mío, la colonoscopia! Y con todo eso incluso el día llega en el que te meten en la caja... y sigue con la próxima generación de idiotas... que también te hablan de la vida y te dicen lo que está bien”. (Ver en este estudio 7.1. *Monólogo filosófico, metacinematográfico, estructural, de origen parabático y carácter expresivo al estilo de la stand-up comedy*).

Annie: Tú has estado casado antes. Ya sabes lo que ocurre. Al principio estabas loco por Allison.

Se pasa, entonces, a la escena entre Allison y Alvy. En la cama).

Contenido:

Alvy se encuentra en la cama con su primera mujer, Allison (se han conocido en una de las actuaciones de Alvy como humorista). Es una mujer judía de origen polaco, brillante y preparada. Justo cuando ella quiere hacer el amor Alvy sale de la cama para ponerse a disertar sobre diversas las teorías de la conspiración respecto al asesinato de Kennedy. La cámara le sigue a lo largo de la habitación mientras perora y se detiene cuando llega al lugar de origen (la cama). Alvy dice una última frase sobre el tema y sale del plano. Allison le recrimina:

Allison: Utilizas esa teoría de la conspiración como excusa para no hacerlo conmigo.

(La cámara se desplaza de la cama, donde está Allison, para llegar al otro extremo de la habitación en el que está Alvy).

*Alvy (a cámara): ¡Oh, Dios mío! Tiene razón. ¿Por qué pasé de Allison Portchnik? Era guapa, dispuesta, muy inteligente. ¿Es el viejo chiste de Groucho Marx de que **no** quiero pertenecer a ningún club que me acepte como socio?*

Función:

Filosófica:

Plantea la cuestión de por qué dejamos de hacer las cosas que objetivamente nos convienen (en este caso seguir con una mujer llena de virtudes).

²⁴³ *The sorrow and the pity (Le chagrin et la pitié)* es un documental de Marcel Ophüls de 1969 acerca de la colaboración entre el gobierno francés y la Alemania nazi durante la Segunda Guerra Mundial. En el documental se presenta el antisemitismo como una de las razones de dicha colaboración.

Para darle una explicación a su comportamiento Alvy cierra su parábasis con la paráfrasis del chiste de Groucho/Freud con el que abre la película (“*¿Es el viejo chiste de Groucho Marx de que no quiero pertenecer a ningún club que me acepte como socio?*”).

Estructural:

De esta forma el consabido chiste pasa de ser una simple ingeniosidad a tener un valor estructural y temático, pues, por un lado, se relaciona con el que abre la película, y, por otro, se manifiesta en calidad de **motivo** sustancial que nos recuerda la *coupure* que existe entre el individuo y la sociedad, representada esta por la pareja como núcleo de una institución familiar a la que Alvy se niega a pertenecer (aunque desee hacerlo).

Reflexiva:

Alvy no se entiende a sí mismo y por lo tanto necesita una respuesta. ¿Dónde hallarla? En el público.

La pregunta generará en un espectador atento una respuesta silenciosa que puede ser:

Compasiva para con la situación de Alvy.

El espectador se identifica ante un universal: la dificultad de saber lo que se quiere en la vida que queremos. El espectador, al ser interpelado de forma tan directa, puede formularse la siguiente pregunta: ¿Quién en su vida sentimental no se ha enfrentado a un **dilema** en el que tenga que escoger entre hacer lo que se debe –pertenecer a un club (la familia, las relaciones amorosas estables, los valores de la sociedad en tanto que conjunto)– o ir a contracorriente (alguien que no desea pertenecer a ningún club y menos a uno en el que haya gente como él), es decir, huir de un club que admitiese, como socio, a gente como uno mismo? Cualidad del individuo escindido y auto-marginado.

Judicial. El espectador emite un veredicto (culpable o inocente) basándose en su propia moral y sus referentes culturales.

Inexistente. Al espectador no le resuena en absoluto esa pregunta, o bien porque no entiende el humor de carácter auto-despreciativo del chiste, o bien porque la ruptura del código (la cuarta pared) le resulta inútil, inexplicable, estúpida.

Caracterológica:

El personaje se muestra fiel a sus obsesiones (pertenencia-exclusión), lo cual refuerza la imagen que el público tiene de él y le confiere una mayor consistencia.

Tipología:

Parábasis de tipo filosófico, estructural, reflexiva y caracterológica.

(Escena en una residencia de verano. Alvy y Annie intentan meter unas langostas vivas en una olla. Pasean por la playa y hablan del primer amor de Annie. Ella frente a un cine con su primer novio (look de mujer tradicional). Alvy y Annie entran en un local en la que ven a la misma Annie, un año antes, con un actor que intenta seducirla. Ellos comentan la escena. Están sentados frente a la playa y hablan de la segunda mujer de Alvy. *(Flashback)*. Escena en casa de Alvy y su segunda mujer, una intelectual neoyorquina que da una fiesta en su casa para sus colegas académicos. Siguiendo escena con su mujer en la cama. Se muestran las dificultades para tener sexo debido al estrés de ella. Pasamos a la escena en la que Alvy conoce a Annie en una pista de tenis por mediación de unos amigos. Annie le lleva en coche y van a casa de ella a tomar una copa).

6. 5. MONÓLOGO INTERIOR de carácter humorístico, expresivo, revelador y literario

(M3). “Una conversación *trivial*”.

Contenido:

Annie lleva a Alvy del gimnasio donde se conocieron a su casa. Allí charlan y toman una copa en la terraza. La charla es trivial y forzada, pero podemos conocer sus verdaderos pensamientos gracias a la subtitulación simultánea de los mismos.

Alvy: ¿Hiciste tú las fotos de ahí dentro o qué?

Annie: Sí, hago mis pinitos, ya sabes... (Subtítulo: “Mis pinitos”... ¡parezco idiota!).

Alvy: Son maravillosas, ¿sabes? Tienen una cierta... (Subtítulo: Eres una chica muy guapa)... calidad.

Annie: Bueno, me gustaría asistir a un curso serio de fotografía. (Subtítulo: Seguro que piensa que soy tonta).

Alvy: La fotografía es interesante porque es nueva forma de arte, (subtítulo: Me pregunto qué tal estará desnuda.) y todavía no se han establecido criterios estéticos.

Annie: ¿Criterios estéticos? ¿Quieres decir si es una foto buena o no? (Subtítulo: No eres lo suficientemente buena para él. Párate ahí).

Alvy: El medio entra en juego como una condición más de la forma artística. (Subtítulo: No sé ni lo que digo. Está notando que soy superficial).

Annie: Bueno, para mí... Creo que es... es... (Subtítulo: Dios, espero que no resulte ser un imbécil como los demás)... algo instintivo, ¿sabes? Algo que intento sentir. Intento guiarme por los sentidos y no pensar demasiado.

Alvy: Pero aún así necesitas una serie de directrices estéticas (Subtítulo: Dios, pareces la radio FM... ¡Relájate!) para colocarlo en una perspectiva social.

(Después de esto intentan concertar una primera cita después de que Annie cante en un club. Se van a cenar. Se van a casa y hacen el amor).

Función:

Humorística (por contraste de contenido):

Por la gran diferencia de contenido entre lo que se dice (generalidades sobre el arte de la fotografía) y lo que se siente (ver la función expresiva).

Expresiva:

Porque el texto de los subtítulos expresa los sentimientos de temor, vergüenza, inseguridad y curiosidad sexual de un personaje hacia el otro.

Reveladora:

Los subtítulos dan a conocer los pensamientos más íntimos de los personajes. Allen podría haber optado aquí por filmar una conversación en movimiento de forma que la proxemia relativa a los personajes les habría permitido dar la espalda en ciertos momentos que podrían haber sido aprovechados para mostrar, mediante gestos, los sentimientos que los subtítulos expresan. De haber sido esto así, aparte de la dificultad interpretativa que habría entrañado, Allen sólo habría podido mostrar una cierta paleta emocional mucho más abierta a la interpretación por parte del espectador y menos concisa desde el punto de vista autorial.

De esta forma, además, Allen se emparenta artísticamente con uno de sus autores referenciales, Eugene O'Neill:

“El drama en nueve actos de **O'Neill** *Extraño interludio* (1928) registra no sólo las conversaciones de sus ocho personajes, sino también y de manera continuada los pensamientos más **íntimos** que cada cual ha de **guardar para sí** debido al escaso conocimiento que se tienen unos de otros”.²⁴⁴

Literaria:

Los subtítulos son un hecho incontestable y no abierto a una hermenéutica del actor. Son marca y voluntad del autor-director que reclama de esta forma su yo como escritor

²⁴⁴ (Szondi, 2011: 198).

y se alía con una tradición novelística y teatral que va desde James Joyce y León Tolstoi hasta Antón Chéjov y Eugene O'Neill.

Tipología:

Monólogo interior de carácter humorístico, expresivo, revelador y literario.

(Alvy y Annie en una librería. Él le recomienda unos libros que hablan de la muerte. Alvy esgrime su particular y célebre teoría sobre la humanidad: esta se divide entre los miserables y los desgraciados. De día, en un parque, critican a los viandantes. De noche se besan y se declaran su amor: están enamorados. Annie y Alvy en el piso de ella: Annie quiere mudarse a vivir al apartamento de Alvy; él lo había aceptado, pero intenta convencerla de que no es buena idea. Escena siguiente: viajan a una casa a las afueras e intentan hacer el amor. Ella prefiere fumar hierba, él le quita el cigarro e intenta acercarse, pero la nota ausente: gracias un efecto visual se ve como *otra Annie* (una suerte de fantasmagoría) se levanta de la cama y se sienta en una silla a contemplarse a sí misma junto a Alvy. La *Annie fantasmal* le pide que mientras hace el amor con la Annie real (totalmente ausente del acto) le diga dónde está su cuaderno de dibujo, él alude a esta frase de la *Annie fantasmal* para demostrarle a Annie que está ausente).

6. 6. MONÓLOGO INTERIOR en *off* de tipo humorístico, paródico-crítico y expresivo

(M4). “Un humorista patético”.

Contenido:

Alvy Singer se encuentra en una agencia en la que ha de vérselas con un humorista para el que debe escribir profesionalmente. El humorista en cuestión hace toda una demostración de un estilo de actuación pasado de moda.²⁴⁵

²⁴⁵ Se trata del tipo de humorista impersonal contra el que *stand-up comedians* como Mort Sahl, Lenny Bruce y el propio Woody Allen se rebelaron en los años cincuenta y sesenta del siglo XX.

Se pasa del plano del monologuista a un primer plano de Alvy. Contamos, a partir de ahora, con dos elementos narrativos:

(1) El rostro de Alvy (una mueca de amabilidad forzada) y (2) sus pensamientos que podemos escuchar en *off*.

La voz de Alvy en *off* pasa a un primer plano sonoro para sobreponerse a la verborrea del humorista, que queda en **un segundo plano sonoro**.

Voz de Alvy:

Alvy: ¡Dios este tío es patético! Mira que pasitos que da. Se lo tiene muy creído, pero da ganas de vomitar. Ojalá tuviera el coraje de contar mis propios chistes. No sé cuánto tiempo puedo aguantar esta sonrisa fingida. Esto no es para mí. Lo sé.

Función:

Humorística (por contraste):

Nos muestra el contraste que existe entre lo que el personaje intenta aparentar (Alvy está en una especie de entrevista de trabajo e intenta ser agradable para conseguir el puesto de escritor de chistes) y lo que realmente piensa ante la situación: Alvy cree que el humorista es patético.

El carácter pusilánime de Alvy Singer emana, a su vez, patetismo debido a la situación que cristaliza en un ridículo absoluto y se muestra en varios planos: (1) el de un humorista capaz (Alvy) que está por debajo de un humorista incapaz; (2) el de un humorista incapaz que se cree capaz; (3) el de dos hombres que están: uno por debajo de sus capacidades y el otro por encima de las suyas. En esta ilógica de la existencia coloca Allen el humor.

Paródico-crítico:

La demostración que hace el humorista frente a Alvy para explicarle el tipo de material que necesita para su espectáculo hace que la escena tenga un marcado carácter deflacionario, por la depreciación con la que Allen presenta al humorista de la vieja escuela con sus chistes sobre esposas y escenas de cama. De esta manera critica la tradición del mundo del espectáculo mediante la parodia de uno de sus exponentes más reaccionarios.

Expresiva:

Expone la dificultad que él mismo tiene para contar sus propios chistes (*“Ojalá tuviera el coraje de contar mis propios chistes”*) junto a un sentimiento de pena por sí mismo; y, también, expresa abiertamente el sentimiento de asco y repulsión que la actuación del humorista le provoca.

Tipología:

Monólogo interior en *off* de tipo humorístico, paródico-crítico y expresivo.

(Siguiente escena: Alvy cuenta sus propios chistes frente al público universitario de la universidad de Wisconsin. Annie presencia la actuación y le alaba. Le cuenta lo que le va a gustar conocer a sus padres).

6.7. PARÁBASIS de tipo paródico, regulador, expresivo, anticipatorio, identificador y estructural

(P3). “La familia de Annie”.

Contenido:

Alvy está sentado a la mesa con la familia de Annie. Es el primer encuentro con ellos. Mientras los padres de ella charlan, Alvy –que está de perfil en el plano– se gira hacia a la cámara y habla al público.

*Alvy: Esta familia es increíble. La madre de Annie es realmente guapa. Y están hablando de mercadillos y de diques secos. Y la anciana de aquí al fondo es la típica que odia a los judíos. Son muy americanos. Muy sanos. Como si nunca se pusieran enfermos. Nada que ver con mi familia. Son como el aceite y el agua.*²⁴⁶

Función:

Paródica:

Se describe a la familia de Annie. Ser muy guapos (la madre de Annie), odiar a los judíos (la abuela) y tener una apariencia sana parecen ser los rasgos definitorios de la familia tipo norteamericana. Hay varios elementos que Alvy usa para subrayar la diferencia que existe entre la familia americana tipo y la familia judía. El primero es el comentario (**chiste fallido**) que Alvy hace sobre la salsa de la abuela que es pasado por alto por el resto de la familia y que parece molestar a la abuela, que no lo entiende. El siguiente es un breve plano de la abuela mirando a Alvy seguido de otro de Alvy vestido como un **rabino**, lo que da a entender que la abuela –según Alvy– ve a todos los judíos como a ortodoxos religiosos. A continuación va el comentario que la madre de Annie hace sobre los quince años que Alvy lleva yendo al **psicoanalista**. Alvy contesta jocosamente con un chiste auto despectivo que viene a decir que, en realidad, el

²⁴⁶ A partir de este momento la pantalla se divide en dos partes: en la de la izquierda podemos ver la continuación de la escena anterior y en la de la derecha a la familia de Alvy comiendo. Las diferencias entre ambas familias radican en aspectos temáticos, culturales (judaísmo frente a *wasp family*) y rítmicos (velocidad e intensidad emocional).

psicoanálisis no le vale para nada. La madre de Annie no contesta y parece no comprender la ironía de Alvy o carece, por completo, de todo sentido del humor. Alvy ha intentado ser gracioso, caer bien, lo cual es muy coherente con el personaje de Alvy (no es un transgresor, un *punk* que se pondría a dar golpes en la mesa o a lanzar exabruptos) que intenta dar lo mejor de sí: el humor.

Reguladora:

Alvy no conecta con nadie durante la comida (ni siquiera Annie interviene a favor de él o hace esfuerzo alguno por integrarle). Por este motivo cabe la posibilidad de que el estado de “incomunicación” en el que se halla Alvy (al fin y al cabo es un mago de la palabra, un ser verbal, un humorista) sea lo que permite que un recurso tan artificial como el del aparte o la parábasis encaje con naturalidad en la escena. La parábasis actúa como una válvula de escape ante una situación opresiva o crítica. Aquí, la parábasis actúa de forma similar a como lo hace en los epígrafes 6. 3. y 6. 4. (la de McLuhan y la de la cama con su primera mujer, respectivamente).

Expresiva:

Muestra el sentimiento de asombro e incredulidad de Alvy ante el tipo de conversación que se sostiene en la mesa.

Anticipatoria:

Inmediatamente después de que Alvy finalice su parábasis con la frase “nada que ver con mi familia. Son como el aceite y el agua” la pantalla se dividirá en dos: en el lado izquierdo continúa la escena con la familia de Annie, y en la parte derecha se muestra un *flashback* de la familia de Alvy, también comiendo.

Identificadora:

Si Alvy –cuyo recurso natural para conectar con el entorno es el humor– no ha logrado conectar con la familia de Annie, a Allen, como director, le puede resultar muy lógico hablar a la cámara en busca del **espectador como una figura cómplice** que pueda compartir el sentimiento de **extrañamiento** del protagonista.

Estructural

Desde el punto de vista estructural Alvy ya ha hablado a cámara varias veces hasta ese momento: el monólogo del comienzo, la escena de McLuhan y la discusión con Allison en la cama. De esta manera, **la parábasis sigue funcionando como motivo o clave**, si se quiere, cuya principal función es la de *mantener a flote* al personaje de Alvy y seguir alimentando la relación de intimidad Alvy-Allen-público mediante un recurso que funciona como *nota dominante* y como generador de contenido.

Tipología:

Parábasis de tipo paródico, regulador, expresivo, anticipatorio, identificador y estructural.

6. 8. PARÁBASIS de carácter apelativo, judicial, subjetivo y estructural.

(P4). “El error de Annie”.

Contenido:

(Alvy sigue a Annie por la calle porque cree que ella le engaña con su profesor. Annie le acusa de que nunca quiso comprometerse como pareja y le recuerda que hace un mes discutieron porque a Alvy le parecía que ella no era lo suficientemente lista).

(Están en la cocina y Annie acaba de llegar de la consulta del psicoanalista. Discuten porque ella dice una frase mal (“*la cuestión es si cambiará la esposa*”) Y Alvy le señala su error. Entonces ella lo niega y dice que lo que ha dicho es “*la cuestión es si*

cambiarán las cosas”. Como ella no da su brazo a torcer él mira a la cámara y se dirige al espectador).

*Alvy: Ha dicho “si cambiará la esposa”. Lo **habéis oído**, así que no estoy loco.*

Annie: Le dije que pensaba que nunca me tomabas en serio porque pensabas que no era lo suficientemente lista.

(Alvy arguye que él siempre la ha animado a tomar cursos universitarios para adultos. Esos cursos son maravillosos, según Alvy).

Función:

Apelativa:

Habéis oído remite a un *tú* a un *vosotros* (el público de la sala), una segunda persona a la que se alude verbalmente. Alvy, de esta forma, se apoya en el público: un ente impersonal que mira la escena y que, presuntamente, tiene una **posición objetiva** con respecto al conflicto.

Annie se ha equivocado.

El espectador es un observador-testigo que tiene la respuesta a la pregunta de Alvy. Puede formular un *sí*, *Alvy, ha dicho esposa y no cosa. Tienes razón Alvy. No estás loco.* Pero sólo puede hacerlo en su interior, ya que carece de la capacidad para comunicarse con el actor de la pantalla.

Judicial-subjetiva:

De esta forma Allen coloca al espectador de parte de Alvy, ya que la que está “loca”, la que no tiene razón, es Annie, que es incapaz de reconocer su error. De esta forma Allen, como realizador, consigue una mayor adhesión del público para con el personaje.

Alvy necesita del público la confirmación de que tiene razón y aunque, obviamente no la consigue, para Allen, como autor, este tanto que se apunta Alvy mediante el uso de la parábasis permite que el personaje se refuerce aún más dentro del marco diegético en el que opera.

Estructural:

La parábasis sigue ejerciendo la misma función estructural que en los casos anteriores ya que se manifiesta como una respuesta ante una situación crítica y, además, es ejecutada por el mismo personaje (Alvy).

Tipología:

Parábasis de carácter apelativo, judicial, subjetivo y estructural.

6.9. PARÁBASIS de carácter expresivo, judicial, inclusivo, estructural y terapéutico

(P5). “Se enfrió su pasión por mí”.

Contenido:

(Se retoma la escena penúltima: Annie y Alvy en la calle. Ella se está metiendo en un taxi y Alvy le insiste).

Alvy: La educación para adultos es una basura. Hay profesores de pacotilla.

Annie: No me importa lo que digas de David. Es un buen profesor... ¿Y por qué me sigues?

Alvy: Os seguía a ti y a David.

Annie: Mira, creo que podemos dejarlo ya.

Alvy: Bien. Fantástico.

(Annie se mete en el taxi y se va. **Alvy se dirige a la cámara**).

Alvy: No sé lo que he hecho mal, quiero decir que no puedo creerlo. Se enfrió su pasión por mí. ¿Fue culpa mía?

(Alvy cambia de dirección y deja de hablar a cámara para preguntarle a una anciana²⁴⁷ que pasa a su lado).

Anciana: No es culpa tuya. Así es la gente. El amor se acaba.
(Mientras camina).

Alvy: ¿El amor se acaba? ¡Dios! Qué idea más deprimente.

(A un hombre con el que se cruza a continuación. Alvy detiene al hombre. Los dos hablan).

Alvy: Quiero preguntarle algo. Cuando está con su mujer en la cama, ¿necesita algún tipo de estimulación artificial? Como... ¿la marihuana?

Hombre: Usamos un enorme huevo vibrador.

Alvy: ¿Un enorme huevo vibrador?

(El hombre se va y Alvy dice mientras sigue caminando).

Alvy: Claro, si le pregunto a un psicópata es una respuesta normal. ¡Dios!

(Seguidamente para a una pareja de jóvenes).

Alvy: A ver. Parecen una pareja muy feliz. ¿Lo sois?

Chica y Chico: Sí.

Alvy: ¿Y cómo lo explicáis?

²⁴⁷ A este y a otros personajes de esta escena los denominaremos *Elementos dialógicos ajenos al entorno diegético I*.

Chica: Yo soy muy superficial, muy vacía, no tengo ideas y nada interesante que decir.

Chico: Y yo soy exactamente igual.

Alvy: Ya veo. Bueno... muy interesante. Así que os lo habéis podido montar, ¿eh?

Chico: Eso es.

Alvy: Bueno, muchas gracias por hablar conmigo.

(Alvy deja la pareja y cruza la calle mientras continúa hablando).

Alvy: Incluso de pequeño, siempre me dio por la mujer equivocada. Ese es el problema.

(Sin dejar de hablar se acerca a un caballo montado por un policía y habla con el caballo).

Alvy: Mi madre me llevó a ver Blancanieves. Todos se enamoraron de Blancanieves y yo me quedé prendado de la madrastra.

Función:

Expresiva:

Se expresa un sentimiento de incredulidad y asombro.

Alvy: No sé lo que he hecho mal, quiero decir que no puedo creerlo. Se enfrió su pasión por mí. ¿Fue culpa mía?

Según Ubersfeld “en cada oportunidad, el **coro indica una distancia con respecto a la acción que expresa**: por medio de la palabra, el canto o la danza, los sentimientos provocados por el espectáculo de la acción, o por la palabra y el canto, las reflexiones que aquella inspira o los conflictos de valor que contiene”.²⁴⁸

Judicial:

²⁴⁸ (Ubersfeld, 2002, pág. 22).

El personaje ignora si ha obrado bien o no; si es él el responsable de del enfriamiento de la pasión amorosa o no. Se duda. Alvy necesita un veredicto. El público, a quien va dirigida la pregunta no puede responder, por lo que esta se desvía a diferentes ciudadanos que transitan la calle.

Inclusiva:

El público, no obstante, al ser interpelado se le hace también responsable de lo que ocurre en el marco diegético. No puede estar al margen. El pensamiento activo sustituye a la palabra hablada (del espectador).

Estructural:

Esta, al igual que las parábasis anteriores, constituye un motivo con el que el público ya está plenamente familiarizado. Esta familiaridad del personaje es lo que le permite formular al público la pregunta de carácter más íntimo hasta el momento: “¿*Fue culpa mía?*”.

Terapéutico: (elementos dialógicos ajenos al entorno diegético I).

En realidad, podríamos hablar de un carácter cada vez más **terapéutico** de las continuas *aversios* de Alvy, ya rompan estas la cuarta pared cinematográfica o la cuarta pared intradiegética: cuando Alvy interpela a ciudadanos desconocidos que a pesar de estar incluidos en el marco diegético, si somos rigurosos, no han existido hasta el momento en la marco ficcional de *Annie Hall*, y cuando aparecen, como es el caso, desafían la lógica de la representación y el principio de realismo que se le presupone a la película porque responden a preguntas muy íntimas a un desconocido como Alvy, algo que no pasaría en lo que llamamos *mundo real*. Alvy desea que la ciudad se haga cargo de sus problemas, que le psicoanalice: una abuela, un hombre, una pareja convencional e, incluso, un caballo.

Tipología:

Parábasis de carácter expresivo, judicial, inclusivo, estructural y terapéutico.

(Rob, su mejor amigo, le presenta a otra chica. Una reportera de conciertos de música rock. Sea acuesta con ella y recibe una llamada de Annie. Es una emergencia. Tiene una araña en la casa. Annie y Alvy se reconcilian y al día siguiente se van con Rob a conocer el barrio de Brooklyn en el que Alvy se crió. Inmersión en la infancia de Alvy con Rob y Annie. Los tres entran en la antigua casa de Alvy y observan, desde el fondo de la escena, una discusión entre los padres de este. Después uno de los tíos de Alvy sale hablando con Alvy (niño). Finalmente, en otra sala de la casa, los tres contemplan una animada fiesta familiar en la que una de las tías de Alvy cuenta lo atractiva que era de joven). Siguiendo escena. Alvy le regala a Annie un reloj y una pieza de lencería por su cumpleaños. Se besan. Siguiendo. Annie canta en un club y Tony Lacey (Paul Simon) se le acerca para interesarse por su trabajo e invitarla a ella y Alvy a una fiesta. Alvy no desea ir. Ella querría, pero no van.

Se ven imágenes de una película histórica que hace suponer que han ido al cine. Están cada uno en su psicoanalista (la imagen está dividida en dos: a la izquierda Annie y a la derecha Alvy). Las confesiones al psicoanalista son simultáneas. Expresan la insatisfacción sexual de cada uno. Después, en casa de unos amigos, Alvy cuenta que va a ir a Los Ángeles a actuar en Navidad. Le ofrecen esnifar cocaína, pero Alvy estornuda y la droga vuela por los aires. Annie, Alvy y Rob pasean en coche por Beverly Hills. Alvy está en el estudio de Rob y al ver cómo editan una comedia en un estudio se marea. Van a la fiesta Tom Lacey y este le ofrece a Annie grabar un disco y vivir en Los Ángeles).

6. 10. MONÓLOGOS INTERIORES en *off* de carácter dilemático.

(M5). “Dudas amorosas en un avión”.

Contenido:

Alvy y Annie regresan en avión de Los Ángeles. Allí, ambos, se han dado cuenta de que ya no desean seguir juntos como pareja. Se han sentado juntos, pero no se hablan ni se miran. Sus **pensamientos**, sin embargo, son audibles para el espectador mediante el recurso del monólogo interior en *off*:

Annie (off): Fue divertido. California no me parece nada mal. Vaya palo volver a casa.

Alvy (off): Un montón de chicas guapas. Estuvo bien flirtear.

Annie (off): Tengo que aceptar los hechos. Adoro a Alvy, pero parece que nuestra relación ya no funciona.

Alvy (off): Esta noche tendré los problemas de siempre con Annie en la cama. ¿De qué me sirve esto?

Annie (off): Si tuviera el valor de cortar... Pero le haría mucho daño.

Alvy (off): si no me sintiera culpable de pedirle a Annie que se vaya. Seguro que se quedaría hecha polvo, pero tienes que ser sincero.

Annie: Alvy, aceptémoslo. Sabes que... No creo que nuestra relación funcione.

Alvy: Ya, ya. Creo que una relación es como un tiburón. Tiene que moverse siempre hacia adelante o muere. Y creo que la que tenemos entre manos es un tiburón muerto.

Función:

Expresiva:

Los personajes pueden expresar mediante este recurso aquello que les sería imposible verbalizar por falta de valor para hacerlo. Se encuentran ante el dilema de continuar o no con una relación sentimental que *a priori* ya no funciona.

Anticipatoria:

El espectador tiene más información sobre el estado de la relación Annie-Alvy que los dos personajes por separado. Conoce de forma anticipada los pensamientos de los personajes antes de que uno de ellos (Annie) tome la resolución de romper con la relación. De esta forma se elimina toda posibilidad de sorpresa, para el espectador, ante el anuncio de Annie de romper con la relación.

Este recurso evidencia la figura de Allen como autor o “gran imaginador” (Metz, 2002: 48-49), alguien que pasa las páginas de un gran libro cuyo orden, en lo que a la ordenación de los acontecimientos se refiere, depende de una instancia narradora.

Literaria:

Los monólogos sacan a la luz la intimidad de los personajes, los pensamientos más personales que cada uno de ellos ha de guardar, para salvaguardar su estatus frente al otro en un continuo para-sí.²⁴⁹

Tipología:

Monólogo interior (en *off*) de carácter dilemático.

(Escena en la que Annie y Alvy dividen sus pertenencias, sus libros, y charlan civilizadamente sobre las relaciones).

6. 11. MONÓLOGO de carácter dilemático, dialógico, interpretativo, informativo y terapéutico.

(M6). “Nostalgia de Annie: el error fatal”.

Contenido:

Alvy sale a la calle hablando **para sí** mismo en voz alta:

²⁴⁹ Ver nota 244.

Alvy: Echo de menos a Annie. Cometí un error fatal.

(Una pareja se detiene a su lado).

Hombre: Está viviendo en Los Ángeles con Tony Lacey.

Alvy: Al cuerno con ella. Si le gusta esa vida que se quede allí. Ese tío es un capullo como mínimo.

Hombre: Se graduó en Harvard.

Alvy: Oye, que en Harvard también cometen errores. Kissinger daba clase allí.

(La pareja se va y una anciana que estaba al lado se acerca).

Anciana: No me digas que estás celoso.

Alvy: Sí. ¿Celoso? Un poco. Como Medea. ¿Puedo enseñarle una cosa, señora? Encontré esto en el apartamento. Jabón negro. Se lavaba la cara 800 veces al día con jabón negro. No me pregunte por qué.

Anciana: ¿Por qué no sale con otras chicas?

Alvy: Bueno, lo intenté. Pero... ya sabe, resulta muy deprimente.

(La mujer niega con la cabeza y la conversación termina).

Función:

Dilemática:

El *héroe* se encuentra inmerso en una situación crítica. Su discurso interno necesita ser verbalizado, eyectado. Sin embargo, no está solo como el príncipe Hamlet de Shakespeare cuando razona acerca de las grandezas y las miserias de la existencia. El discurso de Alvy emerge desde la soledad más absoluta. Soledad que no soporta, pues su monólogo se transforma rápidamente en diálogo para descubrir que Annie vive con Tom Lacey en Los Ángeles (información, conversación con la pareja) y para darse

cuenta de que la idea de salir con otras mujeres resulta deprimente (anciana). La respuesta no está en su cabeza, la respuesta está en los demás.

Dialógica-interpelativa:

Lo que comienza como un monólogo de impronta shakesperiana se abre a la interpelación dialógica de carácter terapéutico. Los ciudadanos de Nueva York están al día de los problemas amorosos de Alvy (licencia poética) como si de las leyendas de los héroes griegos se tratase. (¿Es Alvy una especie de Zeus o una *celebrity* del humor?).

Informativa:

Annie vive con Tom Lacey en Los Ángeles (conversación con la pareja). Este dato resulta importante para Alvy, ya que poco después irá a buscar a Annie a Los Ángeles para que vuelva con él.

Terapéutica:

La interpelación dialógica que los ciudadanos de Nueva York²⁵⁰ sostienen con Alvy tiene, a la vez, un marcado carácter terapéutico. Los ciudadanos, como coreutas e improvisados terapeutas, le aconsejan y debaten con él acerca de sus problemas.

La ciudad es el coro disgregado atómicamente en una multitud de ciudadanos. Las presencias dialógicas le inquietan con naturalidad:

La anciana está observando al hombre que habla con Alvy a un metro de ellos. Cuando la conversación termina y el hombre se va con su mujer, la anciana se acerca a Alvy. Lo hace con total naturalidad. Esperaba para decir lo que tenía que decir (“no me digas que estás celoso”). Tanto la anciana como la pareja anterior representan una suerte de **parábasis interna** que rompe el marco diegético, una **cuarta pared interna** que

²⁵⁰ Es reseñable que estos ciudadanos aparezcan sólo en los momentos en los que Alvy se siente en medio de una crisis amorosa con Annie. Recordemos la primera ruptura con Annie (epígrafe 6.9: la mujer, la pareja superficial, el caballo y al hombre del huevo vibrador).

separaría a Alvy de ciudadanos ajenos en principio al marco de la historia de la película *Annie Hall* y que, sin embargo, parecen saberlo todo sobre Alvy.

Tipología:

Monólogo de carácter dilemático, dialógico, interpretativo, informativo y terapéutico.

(Alvy vuelve a tener el mismo problema para cocinar langostas que tuvo con Annie al principio de su relación. La diferencia ahora es que la chica no entiende los chistes que Annie sí entendía. Alvy llama a Annie para pedirle que vuelva y decirle que irá a buscarla a Los Ángeles. Una vez allí le pide a Annie que se case con él. Ella se va y él coge su coche. Tiene un pequeño accidente, desacata la autoridad de un policía y acaba en la cárcel. Su amigo Rob le saca).

(En una sala de ensayos una pareja de actores ensaya una obra).

6. 12. PARÁBASIS justificativa, metaficcional y estructural y MONÓLOGO en *off* narrativo: adaptación de la *stand-up comedy* al monólogo cinematográfico: hibridación y valor estructural del chiste
(P6). “Necesitamos los huevos”.

Contenido:

(Alvy está en una sala de ensayo con dos actores. Ensaya una escena en la que recrea el momento en el que Annie y él rompieron en Los Ángeles y le da un final feliz. Los actores se besan. Vemos un plano medio frontal de Alvy. Su mirada está desviada hacia el lugar de la escena. Retira la vista de los actores y la dirige sutilmente a la cámara y habla. (Comienza, de fondo, a sonar el tema *It is like old times*).

Alvy: “¿Qué queréis? Era mi primera obra. Ya sabéis que los artistas siempre queremos que las cosas salgan perfectas en el arte, porque en la vida es muy difícil. Sin embargo, lo interesante es que **volví a encontrarme con Annie**. Fue en la zona oeste de Manhattan.

(A partir de este momento el resto de la historia continúa, mediante el recurso del **monólogo en off**, sobre las imágenes que hacen referencia a lo que se cuenta).

Alvy (off)²⁵¹: *Se había mudado a Nueva York. Estaba viviendo en el Soho con un tío. Cuando la vi lo llevaba a la fuerza a ver La pena y la piedad, que para mí fue todo un triunfo personal. Annie y yo comimos juntos otro día... y charlamos de los viejos tiempos.*

(La canción *It is like old times*, que estaba de fondo mientras Alvy desarrollaba su narración pasa a un primer plano sonoro y vemos escenas del pasado de la pareja).²⁵²

(Annie y Alvy se despiden cordialmente en la calle).

Alvy en off: *Después se hizo un poco tarde y los dos teníamos que irnos. Pero me encantó ver a Annie de nuevo. Me di cuenta de que era fantástica y lo divertido que fue conocerla, y me acordé de aquel viejo chiste, ya sabéis, un tío que va al psiquiatra y dice: “Doctor, mi hermano está loco: cree que es una gallina”. Y el doctor le dice: “¿Bueno, y porqué no me lo traes?” Y el tío responde: “Lo haría, pero necesito los huevos”. Bueno supongo que esa es más o menos mi opinión sobre las relaciones. Son completamente irracionales, locas y absurdas. Pero supongo que seguimos ahí porque la mayoría necesitamos los huevos.*

²⁵¹ Se ven las siguientes imágenes mientras Alvy narra: Alvy, Annie y sus respectivas parejas charlan junto a la entrada de un cine en el que proyectan *The Sorrow and the Pity*; Annie y Alvy almuerzan juntos en un café.

²⁵² El primer día que van juntos en coche (Alvy con un sándwich en la mano); cocinando unas langostas; paseando por la playa; su primera conversación en el gimnasio; la noche en que Annie tuvo miedo de las arañas; en una librería; juntos en la cama (ella lee un libro y le besa el hombro); cuando Alvy estornuda sobre una caja de coca; Annie jugando al tenis; Annie y Alvy saliendo de una actuación (Alvy firma autógrafos); Annie llora en la cama y se abraza a Alvy (se besan); Annie prepara sus cosas para mudarse con Alvy la primera vez; Annie abre un regalo de Alvy (lencería) y se besan; Annie y Alvy entran en casa; se besan en el banco de Central Park; se besan a la orilla del mar.

Función de la parábasis:

Justificativa:

Como nos recuerda Luis Gil “la parábasis propiamente dicha [...] contiene una justificación personal del poeta y una ojeada crítica a sus predecesores, Magnes, Cratino y Crates. El breve *pnigos* [...] solicita el aplauso de los espectadores”.²⁵³ En este caso Allen recoge el testigo de una parábasis más evolucionada que la original aristofánica. Recordemos que la parábasis en su forma más primitiva no sólo interrumpía la línea de acción, sino que podía hacer referencia a cualquier asunto de la vida pública que el autor considerase oportuno (Rodríguez Adrados). El autor (Aristófanes en el caso que nos refiere Luis Gil) podía criticar a otros comediógrafos rivales. Allen, en este caso, sólo se refiere a la valía dramática de su *alter ego* Alvy, lo que supone una referencia implícita (o guiño) de segundo orden hacia sí mismo como autor. De esta forma el círculo de autorreferencias es doble (Allen-autor y Alvy-personaje).

Metaficcional:

La parábasis se abre con una pregunta directa, coloquial y carente de ambigüedad (*¿qué queréis?*). Continúa con la alusión a la dificultad de escribir con maestría (“*era mi primera obra*”) lo que supone no sólo una justificación, sino la expresión de la necesidad de ser juzgado con benevolencia (metaescritura). Por último, la frase “*ya sabéis que los artistas siempre queremos que las cosas salgan perfectas en el arte, porque en la vida es muy difícil*” anuncia una poética propia (en tono casual, pero serio) que reivindica implícitamente una **función del arte** sublimada donde este ha de arrogarse (y ganarse) el derecho a enmendar los *defectos* de la vida.

Estructural:

²⁵³ (García López y Gil Fernández, 2000: 136-137).

Nuevamente la parábasis realiza por repetición, tono y direccionalidad su función estructural. Es la sexta de toda la película, así pues, si hacemos una media aparece una vez cada vez cada quince minutos y medio como *leiv-motif*.²⁵⁴

Tipología de la parábasis:

Parábasis justificativa, metaficcional y estructural.

Función del monólogo:

Narrativa-epilodal:

Cuya función es dar cuenta del final de la relación con Annie y poner el punto final a la relación.

Literaria:

La voz en *off* remite a la figura de Allen como novelista o *escritor de película* (Björkman).

Estructural:

Recapitula los momentos más señalados del año que Alvy y Annie pasaron juntos, y concuerda con el monólogo de apertura (*stand-up comedy*).

De tesis:

²⁵⁴ La frecuencia citada (15' 30'') responde a una media hecha a razón los 93 minutos que dura la película.

Demostrativa. Es el pensamiento del autor sobre los temas referidos. Una tesis puramente subjetiva, no académica. El arte que no pretende emular a la ciencia aunque se valga de los métodos de esta para legitimar su función.

Tipología del monólogo:

Monólogo en *off* narrativo. Adaptación de la *stand-up comedy* al monólogo cinematográfico: hibridación y valor estructural del chiste.

7. ANÁLISIS DEL MONÓLOGO Y LA PARÁBASIS EN *WHATEVER IT WORKS*

7.1. MONÓLOGO filosófico, metacinematográfico, estructural, de origen parabático y carácter expresivo al estilo de la *stand-up comedy*

(M1). “Cuéntales tu historia”.

Contenido:

Primera escena de la película. Boris y tres amigos más están sentados en la terraza de un café charlando cordialmente.

Uno de sus amigos le dice a Boris:

Amigo 1: No conocen tu historia. Boris, cuéntales tu historia.

Boris: Mi historia es que cualquier cosa sirve. Siempre y cuando no lastimes a nadie. Cualquier forma de robar un poco de alegría...en este oscuro, sin sentido y cruel caos. Esa es mi historia.

Amigo 1: No. Esa no es. Cuéntales la historia. Cuéntales.

Boris: Quieres que la cuente de nuevo para que ellos puedan oírla.

Amigo 2: ¿Quiénes?

Boris: Ellos.

Amigo2: ¿Quiénes?

Amigo 1: ¿Quiénes son ellos?

Amigo 2: ¿Ves algo ahí?

Amigo 1: ¿Dónde?

Boris: ¿Qué eres un imbécil? Hay una audiencia mirándonos.

Amigo 1: ¿Una audiencia?

Amigo 2: ¿De qué hablas?

Amigo 1: Te sientes observado.

*Boris: Pagaron un buen dinero por las entradas, dinero que les costó. Para que unos idiotas de **Hollywood** puedan comprar unas piscinas más grandes.*

Amigo 1: Ok, dices que hay seres humanos ahí que compraron entradas para observarnos.

Boris: Bueno, debo decir que la mayoría están interesados en mí.

Sí están sentados ahí. ¿No los ves? Algunos comen palomitas, otros están mirando fijamente... respirando por sus bocas como neardentales.

Amigo 1: ¿Están para escuchar tu historia?

Amigo 3: Delirios de grandeza.

Amigo 2 (gordo): Totalmente.

(El plano se abre y Boris se levanta de la silla y formula una pregunta directamente al público. A partir de este momento comienza el monólogo de Boris que sucederá mientras camina y deja atrás a sus amigos de la terraza).

*Boris: ¿Por qué querríais **oír mi historia**? ¿Nos conocemos? ¿Nos caemos bien? Dejadme decirles algo, ¿vale? No soy un sujeto simpático. Agradar a alguien nunca fue lo mío. Y para que lo sepáis... (Se apoya en un muro de la calle) **esta no es la mejor película para sentirse bien**. Así que si sois de esos idiotas que necesitan sentirse bien... id a daros un masaje en los pies.*

(Se ve a un niño señalando junto a su madre).

Niño: Mamá, ese hombre está hablando solo.

Madre: Vámonos, Justin.

(Se vuelve al plano de Boris).

*Boris: ¿De todos modos? ¿Qué diablos significa eso? Nada. Cero. Nulo. La nada se convierte en algo... y aún así, no hay escasez de idiotas para balbucear sobre eso. Yo no. **Tengo una visión. Estoy hablando con vosotros**. Tus amigos, tus compañeros de*

trabajo, tus periódicos, la televisión. Todos están **felices** de hablar, llenos de desinformación. Moralidad, ciencia, religión, política, deportes, amor. Sus proyectos, sus hijos, su salud. Por Dios. Si tengo que comer nueve piezas de fruta y verduras por día para vivir... no quisiera vivir. Odio las malditas frutas y las verduras. Y el Omega 3, la cinta de correr, el electrocardiograma... la mamografía, el ultrasonido pélvico... y ¡Dios mío, la colonoscopia! Y con todo eso incluso llega el día en el que te meten en la caja... y sigue con la próxima generación de idiotas... que también te hablan de la vida y te dicen lo que está bien. Mi padre se suicidó porque los periódicos lo deprimían. ¿Podéis culparlo? Con el horror, la corrupción, la ignorancia, la pobreza... el genocidio, el SIDA, el calentamiento global, el terrorismo... los idiotas de los valores familiares y los idiotas de las armas. “El horror”, dijo Kurtz al final de El corazón de las tinieblas. “El horror”. Al afortunado de Kurtz no le enviaban el Times a la jungla, de ser así habría visto algo de horror. Pero ¿qué se puede hacer? Lees sobre una masacre en Darmur... o un autobús que explota, y dices: “¡Dios mío, el horror!” Y luego pasas la página y terminas los huevos ecológicos. ¿Qué se puede hacer? Es abrumador. Yo intenté **suicidarme**. Obviamente, no funcionó. Pero ¿por qué queréis oír todo esto? Dios, tenéis vuestros propios problemas. Seguro que os obsesionáis con unas pocas tristes esperanzas y sueños. Vuestros previsibles e insatisfechas vidas amorosas. Vuestros emprendimientos de negocios fallidos. “¡Diablos, si hubiese comprado esas acciones!”. “¡Si hubiese comprado esa casa años atrás!”. “Si lo hubiese intentado con esa mujer”. Si esto, si aquello. ¿Sabéis qué? Basta de “podría haberlo hecho” y “debí haberlo hecho”. Como mi madre solía decir: “Si mi abuela hubiese tenido ruedas, habría sido un tranvía”. Mi madre no tenía ruedas, tenía varices.

(Se muestra un plano breve del Amigo 1 y el Amigo 2 mirando extrañados a Boris).

Boris: Aún así, la mujer dio a luz una mente brillante. Me tuvieron en cuenta para un premio Nobel en Física. No lo obtuve. (De nuevo, se repite el plano anterior de Amigo 1 y Amigo 2, que esta vez se miran el uno al otro. Se vuelve al plano de Boris). Pero todo es política como cualquier otro farsante con honores. A propósito, no creáis que estoy amargado por una falla personal. Bajo las normas de una absurda civilización bárbara... he sido muy afortunado. Me casé con una hermosa mujer que tenía una

herencia familiar. Durante años vivimos en Beekman Place. Di clases en Columbia: la Teoría de las cuerdas.

(Se pasa a un *flashback* en el que se muestra la vida que Boris tenía con su mujer años atrás en su lujoso apartamento de Beekman Place. Boris se levanta con un ataque de pánico. Despierta a su mujer y diserta sobre lo absurdo que es el mundo y sobre el sinsentido de su matrimonio. Boris afirma que a pesar de que él y su mujer tienen tantísimas cosas en común sobre el papel su matrimonio no funciona. Seguidamente Boris salta por la ventana.

Se vuelve al monólogo anterior. En el mismo lugar en el que Boris se hallaba. A unos metros de la terraza en la que están sus amigos).

Boris: ¿Podéis creer que me caí encima del toldo? Sobre el maldito toldo. Estuve meses en el hospital. Médicos inútiles. Miren esta cojera. Nunca he cojeado en mi vida. Mientras, me divorcié de Jessica, me mudé al centro y me cansé.

(Boris desaparece de la pantalla, pero su voz continúa en *off*. Se ve un tablero de ajedrez):

Boris (en off): Me ganaba la vida a duras penas enseñando ajedrez a zombis ineptos.

Función:

Filosófica:

Se presentan las ideas fundamentales de la película. Filosofía y Moral:

El ciudadano medio al que se dirige la película es puesto en cuestión. (“*Todos están felices de hablar, llenos de desinformación*”). Se pone de manifiesto un **comportamiento social dislocado**, fuera de quicio (“*Si tengo que comer nueve piezas de fruta y verduras por día para vivir... no quisiera vivir. Odio las malditas frutas y las*

verduras”). El discorrir general de la vida contemporánea se ha vuelto absurdo. Es el tiempo de la barbarie, del exceso de violencia en el mundo y el suicidio (el de Boris y el de su propio padre) como consecuencia lógica ante **el horror**.

La infelicidad, su origen, está en los *si hubiera* del ciudadano medio; en todo aquello que podría haberse hecho y que culmina en un sentimiento de frustración con el que se convive. Boris culmina su argumentación con un chiste sobre lo que nunca podría llegar a ser desde el punto de vista de la lógica: “*Si mi madre hubiese tenido ruedas habría sido un tranvía*”. El chiste despliega todo su contenido **irónico y trágico**: si mi madre hubiera tenido A sería B; como una madre no puede tener A jamás podrá ser B. La lógica llevada al absurdo se muestra más convincente que su máxima equivalente: tus metas en la vida sólo pueden estar sujetas a tus **condicionantes reales**, no a los ficticios. (*¿Tienes piernas o ruedas?*, parece decir).

Metacinematográfica:

Boris abre el monólogo con una advertencia: “*esta no es la mejor película para sentirse bien*”. La referencia al propio código cinematográfico ya había sido introducida en los diálogos previos con sus compañeros de mesa en la cafetería (“*quieres que la cuente de nuevo [la historia] para que ellos puedan oírla*”).

Por otro lado, la advertencia ya es toda una declaración de intenciones del personaje. Un acto discriminatorio, si se quiere (“*así que si son de esos idiotas que necesitan sentirse bien... vayan a darse un masaje de pies*”) con el que Allen envía subtextualmente (aunque no demasiado) un mensaje: *si lo que quieres es entretenimiento fácil y simplón esta no es tu película*.

Boris tiene su propio mundo (sus amigos no ven lo que él ve). El recurso genera interés en el espectador (¿ante qué tipo de hombre está?). Boris tiene una **visión** de la que el público forma parte. Su silencio no importa. Se trata de una presencia virtual que propicia una referencia al propio código fílmico. La estética aquí no trata del público como *efecto*, sino del público como *causa*. De esta forma (con la visión de Boris) justifica Allen la ejecución de un monólogo totalmente abierto a cámara, y a la vez

consigue, mediante las interpelaciones directas, sino crudas, de Boris, hacer partícipe al espectador (función inclusiva, “¿nos conocemos? ¿nos gustamos?”).

A diferencia de un monólogo teatral que se dirige directamente al público (y que cuenta con la improvisación como herramienta), lo que Boris dice no causa una reacción en el público que vaya a repercutir en él. Se trata de una relación unívoca (una voz) y unidireccional. Boris es el *Verbo*, **la palabra divina**. Boris exuda autosuficiencia.

Narrativa:

El personaje principal expone su propia historia cuya funcionalidad es técnica o relatora.²⁵⁵

Expresiva:

El contenido del monólogo expresa el profundo descontento de su protagonista con respecto al mundo, el hartazgo de la vida, su carácter inextricable. Perfila el personaje con los siguientes rasgos: hosquedad, rudeza, pesimismo, fatalismo, misantropía y aires de grandeza (“*tengo una visión*”) Estos rasgos definen una personalidad basada en un sentimiento marginal y oblicuo frente al mundo.

Estructural:

Boris se sabe original (“***tengo una visión. Estoy hablando con vosotros***”).

Será consciente de la presencia del público durante toda la película (ningún personaje más compartirá esta *visión*), lo cual lo convierte en un ser *genial* como podrá comprobarse en la última escena de la película (ver epígrafe 7.9).

Estilística-stand-up comedy:

²⁵⁵ “Según la función dramática del monólogo [el monólogo puede ser] técnico (relato). Exposición por parte de un personaje de acontecimientos pasados o que no pueden ser representados directamente”. (Pavis, 1984: 298).

El monólogo es veloz. Se basa en chistes (*stand-up comedy*) y en exageraciones que combinan la figura del humorista club con la de un comentarista inteligente al estilo de Mort Sahl.

Hay exageraciones (Kurtz y el *Times*), referencias literarias (*El corazón de las tinieblas*) y humor surrealista (“*si mi abuela hubiese tenido ruedas, habría sido un tranvía*”).

Análisis de la parte dialogada previa al monólogo

Boris dice: “*Quieres que la cuente de nuevo* [su historia] *para que ellos puedan oírla*”. De esta forma establece la primera referencia al propio código cinematográfico. Los personajes existen porque hay *otro* que les mira (el espectador). Esta *otredad* les hace existir. El espectador ha pagado su entrada para verles o, mejor dicho, para ver a Boris. El público no es un personaje ausente de la escena; no pertenece, en principio, al marco diegético; las reacciones de tipo intelectual o físico que el público pudiese tener en la sala de cine no modifican el curso de la acción. El espectador es un ente pasivo. Su protagonista interpela al público y señala su existencia al resto de los personajes de la película que lo toman por loco.

Tipología:

Monólogo filosófico, metacinematográfico, estructural, de origen parabático y carácter expresivo al estilo de la *stand-up comedy*.

7. 2. PARÁBASIS de carácter expresivo, humorístico y distanciador y MONÓLOGO en *off*

(P1). “Problemas con los alumnos de ajedrez”.

Contenido:

Antecedente: Boris en la calle hablando a cámara.

Continúa en *off*:

Boris (en off): Me ganaba la vida a duras penas enseñando ajedrez a zombis ineptos.

(Esta frase convive con el plano de la siguiente escena: Boris juega una partida de ajedrez con un niño que está acompañado por su madre).

Boris: Jaque mate, pequeño burro.

Madre: ¡Oiga! Sólo tiene 8 años, Señor Yellnikoff. Se supone que usted le tiene que enseñar.

Boris: Será un idiota incompetente a los 58.

(Boris se gira a la cámara para hablar).

Boris: Más importante que cómo me gano la vida es por qué me molesto en vivirla.

(La siguiente narración de Boris, en *off*, se monta sobre la siguiente escena en la que se ve a Boris junto a tres amigos en un bar exponiendo sus ideas sobre el racismo contra negros y judíos en Estados Unidos).

Boris (en off): Por las noches, no podía dormir y pasaba el tiempo en Molt Street tratando de explicarle a unos cretinos por qué un negro en la Casa Blanca seguía sin poder conseguir un taxi en Nueva York.

(La voz del narrador desaparece y se pasa a la escena propiamente dicha).

Función:

Expresiva:

La parábasis (“*más importante que **cómo** me gano la vida es **por qué** me molesto en vivirla*”) pone la vida del personaje a dos niveles:

Su *cómo* y su *porqué*.

El *cómo* (tipo de trabajo u otras circunstancias curriculares o de estatus) queda relegado en función del *porqué* (la razón misma de la existencia).

El personaje (que ya había anunciado antes su intento de suicidio) expresa una duda de carácter existencial que constituye un rasgo de personaje fuerte que se irá acentuando aún más (como veremos más adelante) a lo largo de la película.

Humorística:

El candidato al Premio Nobel de Física que explicaba la Teoría de las cuerdas en la Universidad de Columbia enseña ajedrez a “zombis ineptos”, como él mismo dice: el contraste entre lo que se dice ser y lo que se es genera tal presión sobre el personaje que este no tiene más remedio que romper la cuarta pared y confesarse ante el espectador, de ahí la hilaridad de la escena. La precariedad (“*me ganaba la vida a duras penas*”) de su nueva situación laboral tiene consecuencias existenciales inmediatas que quedan de manifiesto al enunciar la parábasis.

Distanciadora:

La toma de cierta distancia es condición *sine qua non* para poder exponer cualquier tipo de reflexión en el drama. Boris puede hacerse esta pregunta porque es capaz de distanciarse de la situación en la que está inmerso (enseñar ajedrez a borregos o, lo que es lo mismo, una vida frustrada). De la misma forma que “en cada oportunidad, el **coro indica una distancia con respecto a la acción que expresa**: por medio de la palabra, el canto o la danza, los sentimientos provocados por el espectáculo de la acción, o por la

palabra y el canto, las reflexiones que aquella inspira o los conflictos de valor que contiene”²⁵⁶ Boris, en este caso mediante la palabra y el pensamiento, pone en perspectiva su propia vida y verbaliza su propio conflicto, que en definitiva no es más que un *ser o no ser*.

Tipología parábasis:

Parábasis de carácter expresivo, humorístico y distanciador.

Tipología monólogo:

Monólogo con voz en *Off*.

7. 3. PARÁBASIS deíctica, reflexiva, expresiva y humorística

(P2). “Melody se declara a Boris”.

Contenido:

Antecedente: Boris ha conocido a una joven, Melody. Por pena la hospeda en su casa unos días, pero la estancia se prolonga e intiman.

(Se trata de una escena romántica. Ella está en la cocina preparándole una comida especial para celebrar que ha encontrado un trabajo y en breve podrá pagarle a Boris una renta. Boris se desplaza al salón porque escucha una canción nostálgica de una película clásica de Hollywood que le recuerda a su anterior matrimonio. **Melody se acerca, le declara su amor y se sienta junto a él en el sofá.** Boris subraya con delicadeza las diferencias que existen entre ambos; que no tiene sentido que comiencen una relación sentimental. Melody vuelve a la cocina. Boris, sólo de nuevo en su sofá,

²⁵⁶ Ver el epígrafe 6.9 de este estudio: función expresiva.

mira a la cámara y hace un gesto al público de la sala de cine para que le “acompañe” a una esquina del salón. Boris de esta forma “lleva al público **aparte**” y habla directamente a la cámara).

Boris: “Tenemos que hablar un minuto. ¿Pueden creer que esta pequeña gusana clavó su mirada en mí? (Plano de Melody en la cocina). Sí, hemos tenido algunos momentos placenteros. Algunas... (Se vuelve al plano de Boris) algunas cenas, paseos por el parque. Le di el beneficio de mi vasto conocimiento y experiencia. Traté de impartirle la percepción y los valores de una mentalidad verdaderamente original. Desearía poder hacer de Pigmalión con ella. Pero si Henry Higgings tratara de transformar alguna vez a Melody Saint Anna Celestine él también habría saltado por la ventana.

(Boris sale del plano en dirección a la cocina).

Función:

Deíctica:

La frase que abre la parábasis “*tenemos que hablar un minuto*” es acompañada de un gesto de Boris. Es la invitación del maestro de ceremonias (*emcee*) a que el público siga su juego. *Yo seré vuestro guía ahora ya que habéis accedido a oír mis historia*, parece decir. El anfitrión guía y el público le acompaña.

Reflexiva:

Como nos recuerda Luis Gil “*la parábasis representa [...] una **interrupción** en la acción dramática y en la función activa del coro*”.²⁵⁷ Sin embargo, esta parábasis aunque no influye en el devenir de los sucesos (el personaje no reacciona frente a Melody generando otra acción que repercuta en ella) no es, tampoco, puramente disruptiva como lo sería una parábasis pura en una comedia clásica de Aristófanes en la

²⁵⁷ (Gil, 2012: 48).

que el protagonista reflexionara abiertamente sobre un tema ajeno a la acción principal de la obra.

El verdadero suceso, es el pensamiento de Boris, **su discurrir mental**, que es el verdadero eje de acción desde el que se articula la película.

Expresiva:

Boris muestra un asombro (este sentimiento mezclado con el de incredulidad y sorpresa será una constante en Boris a lo largo de la película) que necesita compartir con “alguien más”. La escena contiene todos los elementos propios de la intimidad (música agradable, luz tenue, afabilidad, sinceridad, etc.) y, aún así, Boris da paso a una intimidad de segundo grado que le permite abrir un canal nuevo hacia el público: el del deseo disfrazado de una *paideia* (“desearía poder hacer de Pigmalión con ella”) oculta, casi imperceptiblemente, tras la floresta figurativa (¿e inflacionaria?) que expresa su superioridad con respecto a ella: “*Le di el beneficio de mi vasto conocimiento y experiencia. Traté de impartirle la percepción y los valores de una mentalidad verdaderamente original*”.

Humorística:

El deseo de ser un pigmalión es la premisa, la frase directa del chiste que diría Danny Simon, el muro de carga que permitirá que el chiste (“*si Henry Higgings tratara de transformar alguna vez a Melody Saint Anna Celestine él también habría saltado por la ventana*”) surta efecto. La construcción es la clásica de un *outline* de **stand-up comedy**:

Frase directa (1) + chiste (2), o sea: (1) “*Desearía hacer de Pigmalión con ella* + (2) “*pero si Henry Higgings tratara de...*”).

Tipología:

Parábasis deíctica, reflexiva, expresiva y humorística.

7. 4. MONÓLOGO INTERIOR de carácter filosófico, autónomo, enunciativo, lírico y proxémico

(M2). “Melody llega a casa borracha”.

Contenido:

(Melody llega borracha de una fiesta. Boris está despierto. Ella describe lo insignificante y simple que es la gente con la que ha salido. Melody interrumpe su narración y le hace a Boris una pregunta).

Melody: ¿Qué estás mirando?

(Se ve a Boris, en un plano medio, absorto en dirección a la cámara).

*Boris: “Increíble. El **factor azar** en la vida es alucinante. (Plano de Melody escuchando). Llegas al mundo por un hecho casual en algún lugar de Mississippi. Yo habiendo surgido de la unión de Sam y Yetta Yellnikoff en el Bronx décadas antes. Y **por una combinación astronómica de circunstancias nuestros caminos se cruzan.** (Plano de Melody escuchando). Dos fugitivos (a partir de aquí Boris inclina la cabeza hacia abajo y la ladea levemente; es un gesto acorde con la introspección que su reflexión requiere) en el vasto, negro, indescriptiblemente violento e indiferente universo”.*

Función:

Filosófica:

Boris expresa de forma poética su sorpresa, su incredulidad ante lo imprevisible que es la vida. La frase “*por una combinación astronómica de circunstancias nuestros caminos se cruzan*” remite a la imprevisibilidad de la vida y al factor **azar** (tema que Allen ya ha tratado en otras películas, por ejemplo, en *Match Point* e *Irrational man*). El

relato de la aparente incompatibilidad de sus orígenes (Mississippi y el Bronx) y la utilización que hace Allen del tropo astronómico (dos fugitivos, dos astros, dos órbitas sin vínculo aparente) sostienen la tesis que Boris mantendrá hasta el final de la película: la vida es irracional, loca e impredecible.

Autónoma:

Si tenemos en cuenta la diferencia que establece Patrice Pavis entre el monólogo y el aparte (“[el aparte] se distingue del monólogo por su brevedad, su integración al resto del diálogo. El aparte parece escapársele al personaje y es oído “por azar” por el público, mientras que **el monólogo es un discurso más organizado**, destinado a ser percibido y separado de la situación dialógica”).²⁵⁸ entenderemos porque, en este caso, nos hallamos ante un monólogo separado de la situación dialógica (la conversación con Melody) cuyo carácter es autónomo y auto-conclusivo.

Enunciativa:

No hay que pasar por alto, tampoco, la direccionalidad y el carácter enunciativo del monólogo en cuestión, ya que gracias a “**la doble enunciación**, el espectador es evidentemente el destinatario segundo de todo enunciado sobre el escenario; por lo tanto de todo monólogo. En las formas populares del teatro o en las semipopulares de la comedia, el espectador está considerado como destinatario cómplice del monólogo y, a veces, es interpelado especialmente”.²⁵⁹

A diferencia del monólogo interior analizado en el capítulo 6.5 del presente estudio, el enunciador del monólogo (Boris) no guarda *para-sí* sus pensamientos, que podrían ser leídos por el público mediante subtítulos o exteriorizados mediante el recurso de la voz en *off* (ver epígrafe 6.6). En este caso Allen se aleja aún más del realismo al hacer que el personaje hable en voz alta, aunque su aparente interlocutor se halle presente. Si como Szondi afirma el uso del aparte en Hebbel anticipa la técnica del monólogo interior en la escuela de James Joyce, Allen actualiza el primitivo para-sí hebbeliano (ver la función

²⁵⁸ (Pavis, 1984: 47-48).

²⁵⁹ (Ubersfeld, 2002: 53).

reveladora en el epígrafe 6.5), que más tarde recogerá O'Neill en su obra *Extraño interludio* (1928). El recurso en sí no remite sólo a lo enunciativo: permite al receptor (el público de la sala) el acceso a la intimidad del personaje cuyo gesto, aunque es frontal con respecto a la cámara, no carece de la abstracción propia del pensamiento evocativo (**función íntima**).

Lírica:

Peter Szondi señala que los diálogos de la obra *Tres hermanas*, de Antón Chéjov, aportan un tono cromático básico a la obra (la clave musical, si se quiere) que serviría de base para que los monólogos sostuviesen el sentido de conjunto de la obra. Sería mucho decir que los diálogos en la obra de Allen fueran sólo un bajo continuo, una excusa para la existencia de monólogos como el que estamos analizando, pero no cabe duda de que al igual que en la obra citada de Chéjov el fondo donde se origina el monólogo de Boris no es la situación (no importa lo que Melody diga para que Boris reflexione como lo hace), sino la temática. Según Szondi “**el monólogo temático** no formula nada que en definitiva escape a la comunicación, tal como ha evidenciado G. Lukács. “**Hamlet** oculta por razones prácticas su estado de ánimo ante los cortesanos; quizá porque estos comprenderían perfectamente que desee y tenga que vengar a su padre” (G. Lukács, *Zur Soziologie des modernen Dramas*, pág. 679) Aquí es diferente. **Los enunciados se formulan en presencia de los demás**, no el aislamiento”.²⁶⁰ Allen, aquí, utiliza hábilmente el estado de ebriedad de Melody para justificar que Boris pueda “soltarse” y bucear en la interioridad de su pensamiento sin forzar, para ello, la verosimilitud de la situación.

Podemos concluir, si atendemos a las reflexiones de Szondi, que el breve monólogo alleniano –al igual que en el de Chéjov (de cuya influencia sobre su obra ha hablado Allen repetidas veces)– supone, también, “**la vía por donde el conjunto de la obra abandona el ámbito de lo dramático para devenir lírico**. [...]. Cuando no queda nada por decir o cuando algo no puede ser dicho, el drama cae en el silencio. Pero en la **lírica** hasta el silencio se convierte en palabra. En efecto, en la lírica las palabras dejan de

²⁶⁰ (Szondi, 2011: 94).

“sucederse”, para pasar a articularse con una entidad propia inherente al género.”²⁶¹ No hay ningún otro momento en la película en la que el personaje (altamente locuaz siempre) devenga lírico. Allen ralentiza la velocidad de su discurso con unas pausas y un sentido de la introspección que rara vez se ha visto en su cine, lo cual no deja de ser llamativo si atendemos al hecho de que *Whatever it Works* es básicamente, tanto por su ritmo como por su tratamiento, una comedia.

Proxémica:

Para este aparte a la cámara Boris no necesita llevar al *público* a un lugar alejado de la acción principal, a diferencia de la anterior parábasis (7.3). Esto se justifica porque Melody está borracha y no podría recordar, al día siguiente, nada de lo que Boris haya dicho.

Tipología:

Monólogo interior de carácter filosófico, autónomo, enunciativo, lírico y proxémico.

7. 5. MONÓLOGO de carácter narrativo, estructural, expresivo, apelativo e filosófico

(M3). “Me casé con ella”.

Contenido:

(Boris camina por la calle y habla directamente a la cámara).

Boris: ¿Pueden creer que me casé con ella? ¿Qué me poseyó? Esta búsqueda en la vida de algo que nos dé la ilusión de sentido, (se para en la entrada de una tienda de pollos)

²⁶¹ *Op. cit.*, pág. 94.

para mitigar el pánico. De acuerdo, ha pasado un año. 365 días de casado. ¿Y sabéis qué? Tampoco fue el peor año de mi vida.

Función:

Narrativa:

Se puede trazar una línea desde el monólogo 7.1 (el que abre la película e introduce tanto la historia del protagonista en primera persona como el recurso del narrador homodiegético en *off*) hasta este monólogo en cuestión sin traicionar ni la forma ni el estilo de ambos. Sin embargo, el espectador no podría comprender el *ella* ni el *casamiento* de Boris si entre los dos monólogos Allen no hubiera intercalado las escenas de carácter mimético que presentan el personaje de Melody.

Estructural:

Por lo tanto, la primera frase del primer monólogo de la película dirigido al espectador (“*¿por qué queríais oír mi historia?*”) encuentra continuidad en la primera frase del que nos ocupa (“*¿quieren creer que me casé con ella?*”), lo cual proporciona una base estructural e identitaria a la película.

Expresiva:

La primera y la segunda pregunta (“*¿pueden creer que me casé con ella? ¿Qué me poseyó?*”) comunican el ya característico asombro del personaje ante la situación narrada.

Apelativa o alusiva:

Además, la alusión al público con una tercera y última pregunta sobre la situación en la que se ha visto envuelto el personaje (“*¿y sabéis qué?*”) mantiene a flote la conexión

directa establecida con el espectador desde el principio de la cinta mediante la ruptura de la cuarta pared cinematográfica.

Filosófica:

El sentido de la vida o el miedo a vivir (“*pánico*”) son temas a los que el personaje alude con frecuencia para subrayar uno de los ejes de la **tesis-antítesis** del *film* (el miedo a vivir *versus* la necesidad de disfrutar de la existencia y dar amor).

Tipología:

Monólogo de carácter narrativo, estructural, expresivo, apelativo y filosófico.

7. 6. MONÓLOGO en off de carácter narrativo, estructural, filosófico y humorístico

(M4). “Mi vida matrimonial”.

Contenido:

(Boris narra en *off* cómo es su vida matrimonial con Melody).

Boris (en off): Es alegre, nada exigente... Está bien, no tan brillante como Jessica, pero tampoco tan ambiciosa y predadora. El problema con Jessica era que se inventaba un ego que carecía de súper-ego. Pero Melody no. Le gusta ser una niñera. Es feliz con los niños de otros y afortunadamente no me molesta con tener los nuestros. Una vez por semana vemos una película. Quizás no entienda todo lo que le hago ver, pero se esfuerza y es una buena compañera. Se queda despierta las noches que tengo mis

*ataques de pánico. Me hace compañía en urgencias cuando estoy convencido de que mi picadura de mosquito es un melanoma.*²⁶²

(A partir de este momento **Boris continuará su narración en una pescadería**. Se dirige directamente al espectador. El plano es general. Detrás de él Melody examina un pescado).

*Boris: Sí, mi vida está limitada, pero me las arreglo para evitar el estrés. He conseguido un equilibrio delicado. Y mientras pueda sostenerlo me siento menos inclinado a acabar con todo.*²⁶³

Función:

Narrativa:

El personaje principal, Boris, desaparece del plano y continúa como voz en *off* para que puedan verse las imágenes de lo relatado. De esta forma, Allen, consigue superponer dos planos de lenguaje, (1) el puramente diegético de Boris (contar/narrar) y (2) el plano de las imágenes o mimético (mostrar). Así, la narración asume una **forma diegético-mimética por yuxtaposición**.

Esta forma termina cuando Boris llega al final de su descripción (“*me hace compañía en urgencias...*”). Tras esto Boris aparece en pantalla (haciendo la compra) y llega a una conclusión, el comentario sobre lo expuesto (su vida) que comparte con el espectador desde el otro lado de la cámara.

Estructural:

²⁶² Durante todo este monólogo en *off* de Boris podemos ver los siguientes planos que apoyan visualmente la narración de Boris: Melody y Boris pasean por la calle. Melody juega con una niña en un parque. Aparecen imágenes de una película clásica. Juntos en la sala de espera de urgencias de un hospital.

²⁶³ La convención establecida hasta el momento permitirá que el público acepte el hecho de que Boris se dirija, a través de la cámara, a un interlocutor que existe para él, pero no para el resto de los personajes de la película.

En la conclusión:

“Sí, mi vida está limitada, pero me las arreglo para evitar el estrés”.

El personaje responde un sí a una pregunta no formulada por el interlocutor mudo (el público). De esta manera consigue apuntalar estructuralmente la relación con el espectador al que no se le permite desentenderse de los problemas de Boris.

Filosófica:

“He conseguido un equilibrio delicado. Y mientras pueda sostenerlo me siento menos inclinado a acabar con todo”.

La alusión al asunto del suicidio de Boris (*“me siento menos inclinado a acabar con todo”*) remite a su primer intento de suicidio (relatado en *off* al principio del *film*) y mantiene al espectador atento sobre un aspecto del carácter del personaje (y un tema) que está presente, de forma implícita, en la *paideia* que la historia enuncia.

Expresivo-humorística:

La hipocondría del personaje así como el contraste que supone hablar sobre la muerte y el existencialismo frente a la entrada de una pescadería generan, por contraste, hilaridad.

Tipología:

Monólogo de carácter narrativo, estructural, filosófico y humorístico.

7. 7. MONÓLOGO (a cámara) de carácter narrativo, en off, estructural y filosófico al estilo de la *stand-up comedy*

(M5). “La transformación de Marietta”.

Contenido:

(Marietta, la madre de Melody, ha llegado a la ciudad. Tras mostrar su rechazo hacia Boris y su estilo de vida empieza a integrarse en la vida neoyorquina.

Boris **sale de una pescadería** y, mientras camina, cuenta la historia (directamente al espectador) de cómo la madre de Melody fue dejando atrás las costumbres y valores del sur para integrarse en la cosmopolita vida neoyorquina).

Boris: ¿Has visto a esos jóvenes de pelo bien corto que asisten a la iglesia, que son niños modelo, son buenos con sus vecinos, citan la biblia, nunca hacen nada malo y luego un día por cualquier motivo toman un fusil, van a una torre y matan a todos en la ciudad? Bueno, así es ella, pero sexualmente. Se acostó con Leo Brockman cuando no había dormido con nadie más que no fuera su esposo y de repente, ¡el genio salió de la botella! Le gustó dormir con Brockman y con los amigos de Brockman, con los conocidos de Brockman, con los conocidos de los conocidos de Brockman.

(A partir de este momento la voz de Boris se sobrepone, en *off*, a una serie de imágenes que ilustran la narración).

Boris (en off)²⁶⁴: Brockman le llevó las fotos a Morgernsten. Le encantaron. Decidió exponerlas en su galería. Cuando lo hizo todo el mundo pensó que eran geniales. Una primitiva brillante. Morgernsten pronto se enamoró locamente de ella. Primero se fue a vivir con Brockman. Luego se fue a vivir con Morgernsten. Luego se fue a vivir con Brockman y Morgernstern. Comenzó a interesarse por los collages. Al principio, los pequeños, pero luego serían más audaces. Comenzó a vestirse de manera diferente. Pronto, todas sus creencias profundamente arraigadas se fueron por el váter al que

²⁶⁴ Las escenas que se describen a continuación ilustran la narración en *off* de Boris: Brockman y Morgernstern examinan unas fotos en una galería; se muestra a Marietta, Brockman y Morgernstern en la cama; Marietta camina por la calle con un atuendo marcadamente juvenil, elegante y bohemio; Brockman y Marietta fuman en pipa en una tetería; Marietta y Melody caminan por un mercadillo.

pertenecían. Experimentó con los placeres exóticos. Nació una nueva Marietta. Lo único que se mantuvo igual es que odiaba a su yerno.

Función

Narrativa:

Allen usa los recursos utilizados en 7. 6:

(1) Boris en *off*, (2) Boris presencial-mimético.

Pero invirtiendo el orden de los recursos:

(1) Boris presencial-mimético, (2) Boris en *off*.

Estructural:

Comparte con el monólogo anterior (el 7.6) aspectos formales y de estilo y tiene, como aquel, una función estructural.

Filosófica:

La referencia a un contenido ideológico es la constante de este monólogo. Se trata de definir y transmitir con el máximo detalle la transformación de Marietta, la madre de Melody.

La segunda parte del monólogo (Boris en *off*) enuncia las claves del cambio que la ciudad de Nueva York ha operado en una mujer conservadora del sur de Estados Unidos (la ironía a este respecto no puede dejar de observarse), lo cual pone de manifiesto la insostenibilidad y el arcaísmo de los valores tradicionales frente a los modernos.

Humorística-stand-up:

Sin embargo, antes (en la primera parte del monólogo con un Boris a cámara), la explosión sexual de Marietta ha quedado de manifiesto gracias al humor, el estilo verbal y la forma de la *stand-up comedy*:

Para dar a entender la explosión sexual de Marietta, Allen utiliza sus recursos de *comedian* en la construcción de un chiste que se manifiesta por la analogía psicopatía-furor sexual (o sea, la represión de los jóvenes religiosos y su estallido de violencia comparado con la represión sexual de una mujer madura y su estallido hormonal).

De esta forma, como en el chiste del tranvía (ver monólogo 7.1), se plantea una frase directa (“¿has visto a esos jóvenes... y matan a todos en la ciudad?”) seguida del chiste sobre la misma (“bueno, así es ella, pero sexualmente”).

Tipología:

Monólogo de carácter narrativo, estructural y filosófico al estilo *stand-up comedy*.

7. 8. PARÁBASIS de carácter narrativo, distanciador, referencial, estético y humorístico: hibridación entre la forma del recurso parabático y la funcionalidad del monólogo en tanto que vehículo narrativo

(P3). “Intenté suicidarme y me enamoré”.

Contenido:

(Melody ha dejado a Boris. Boris se lava las manos en casa de forma rutinaria. Cuando termina va hacia la ventana y la atraviesa. La imagen del cristal roto de la ventana permanece unos segundos mientras, en *off*, Boris formula una pregunta).

Boris: ¿Podéis creer que fallé dos veces?

(Boris pronuncia su siguiente frase ya encima de la mujer sobre la que acaba de caer. La mujer yace inconsciente en el suelo).

(Sobre la mujer. En la acera de una calle).

Boris: Salté por la ventana y caí sobre una mujer que paseaba a su perro. Terminó herida. Me salió totalmente barata.

Funcionalidad:

Narrativa y de distanciamiento:

Boris plantea una pregunta al público (“¿podéis creer que fallé dos veces?”), **narra lo acontecido** (“salté por la ventana y caí sobre una mujer que paseaba a su perro”) y adelanta lo que ocurrirá en la escenas que siguen (“terminó herida. Me salió totalmente barata”).

La parábasis, por lo tanto, cumple aquí una función narrativa.

Conviene observar que el apartamiento de la acción (una mujer que acaba de sufrir un accidente grave y que está inconsciente) es sustituido por una reflexión sobre la misma.

Como señala Rodríguez Adrados “en la parábasis se interrumpe la acción, el coro se quita la máscara y se dirige directamente a los espectadores”.²⁶⁵

De este modo el personaje cumple una doble función como narrador homodiegético: (1) participa de la acción mimética (representación) y (2) de la acción diegética (narración). Es instancia performativa y narradora²⁶⁶ al mismo tiempo.

²⁶⁵ (Rodríguez Adrados, 1972: 134).

²⁶⁶ [Según Albert Laffay] el espectador percibe imágenes, evidentemente elegidas (podrían haber sido otras) y evidentemente ordenadas (su orden podría haber sido otro): hojea, en cierto modo, un álbum de imágenes impuestas, y no es él quien gira las páginas, sino forzosamente algún “maestro de ceremonias”, algún “**gran imaginador**” que (antes de ser reconocido como autor, si se trata de un filme con autor, y en

Referencial:

El intento de suicidio de Boris (el segundo) alude implícitamente tanto a su primer suicidio como al suicidio de su propio padre. Este hecho genera una pregunta fundamental: ¿merece la pena vivir la vida?

Estética:

La escena es estática (un cuadro fijo tomado desde un plano picado que contribuye a subrayar el efecto de caída); es pictórica (por sus líneas de composición) y compositiva y no realista (por lo artificioso del recurso y el estatismo mencionado).

Si la función de esta parábasis fuera tan sólo reflexiva, narrativa (existe una correlatividad lógica entre el salto de Boris y su presencia en la habitación del hospital en la que dicha mujer habla con él en la escena siguiente) la imagen, en lo que a su composición se refiere, no estaría tan construida ni generaría el efecto que analizamos a continuación.

Estético-humorística:

La parábasis habita un cuadro escénico que busca causar **hilaridad** en el espectador por puro contraste cómico entre una situación grave (una mujer herida) y el comentario jocoso de la misma. Es un efecto que funciona por su carácter sorpresivo (¿quién esperaría que tras un salto presuntamente mortal hacia el vacío un personaje reflexionase, acto seguido, sobre el mismo?)

Nos encontramos, en suma, con varios recursos narrativos y estéticos que vadean entre la primacía del contenido (cómo el azar condiciona nuestras vidas) y el humor, elemento

el resto de los casos en ausencia de todo autor) está en todo momento sobre el filme en tanto que objeto lingüístico (puesto que el espectador sabe siempre que lo que está viendo es un filme), o más exactamente una especie de “foco lingüístico virtual” situado en algún lugar detrás del filme, y que representa aquello a partir de lo cual el filme es posible. Es la forma cinematográfica de dicha **instancia narradora** la que necesariamente está presente y la que necesariamente es percibida en todo relato”. (Metz, 2002: 48-49).

imprescindible del género cómico que no es ajeno a la peripecia de la comedia menandrina, como ya hemos observado en el epígrafe 5.3.6 del presente estudio.

Tipología:

Parábasis de carácter narrativo, distanciador, referencial, estético y humorístico.

**7. 9. PARÁBASIS de carácter expresivo, referencial, filosófico, estructural, estético, proxémico y cinematográfico
(P4). “Fiesta de Año Nuevo”.**

Contenido:

(Llega la fiesta de fin de año y los personajes principales de la película lo celebran. El padre de Melody, antiguo republicano de la Asociación del Rifle, ha reconocido su homosexualidad y ha encontrado la felicidad junto a un decorador de interiores que vive en Manhattan. Boris bromea con la pareja sobre la nueva vida del padre de Melody, pone fin a la conversación, se adelanta hacia la cámara y **se dirige directamente al público [1]**).

*Boris: Se mudó con Howard Cummings, Kaminsky de apellido de soltero y ahora se acuesta con un hombre. Pronto estará celebrado el Purim. Lo más importante: por primera vez en su vida **es feliz**.*

(Las conversaciones continúan y Boris se integra en ellas. Las campanadas suenan, los personajes se felicitan entre sí y Boris vuelve a salirse del grupo para **dirigirse de nuevo a la cámara [2]**).

Boris: Casualmente, odio las celebraciones de Año Nuevo. Todos desesperados por divertirse. Intentando celebrarlo de una manera patética. ¿Celebrar qué? ¿Estar más cerca de la tumba? Por eso no puedo cansarme de decir: aprovecha todo el amor que puedas dar o recibir, toda la felicidad que puedas birlar o brindar, cualquier medida pasajera de gracia, si la cosa funciona... Y no te engañes, para nada depende de tu propio ingenio, ni mucho menos, más de lo que te gusta admitir es suerte en tu existencia... ¡Dios santo! ¿Conoces la probabilidad de que entre millones de espermatozoides de tu padre uno encontrara el óvulo que te creó? No lo pienses, o te entrará un ataque pánico.

(Justo en este momento Melody repara en que Boris está *hablando solo*. Se acerca a él desde el fondo del campo de la imagen [no hay que olvidar que Boris es el que se encuentra más cerca de la cámara] para hablarle).

Melody: Boris, ¿qué haces? ¿Con quién hablas?

Boris: ¿Qué? Hay personas allí mirándonos.

(Boris, por segunda vez desde que se inició la película, se refiere al público que está viendo la película *Whatever it Works* de forma abierta. Comparte con el resto de los personajes el hecho de que estos, al igual que el propio Boris, están siendo contemplados por unas personas que les miran. Tras esta aserción de Boris todo el mundo en la fiesta le mira).

Melody: ¿Ahí fuera?

Boris: Sí, nos miran. ¿Qué?

(Todos los invitados se toman a broma lo que Boris acaba de decir).

Melody: ¿Ahí fuera? ¡Por favor, Boris!

(En ningún momento el tono de la escena deja de ser festivo).

Boris: Estaban cuando comenzamos. No sé cuántos deben de quedar.

(Melody se gira hacia el resto de los invitados que están detrás).

Melody: ¿Veis a alguien ahí fuera?

Invitados: ¿Ahí? ¡No!

Melody: ¡No!

(Melody se ríe y le da una palmada amistosa a Boris).

Melody: ¡Boris!

(Melody se retira al fondo del campo de la imagen con el resto de los invitados que continúa divirtiéndose y celebrando la “broma” de Boris).

(Boris vuelve a **girarse a cámara** [*aversio*] [3]).

Boris: ¿Lo veis? Soy el único que tiene una visión global. A eso se refieren con lo de genio.

(Boris le da la espalda a la cámara).

Invitados: (A Boris). ¡Vamos! Feliz año Nuevo, Boris.

(Boris regresa con sus amigos).

Función:

Expresiva:

Refleja el sentimiento general de carácter celebrante que se afirma en la comedia como género que se congracia con el entorno y pone en orden las problemáticas deducibles de los sucesos narrados.

Referencial-filosófico:

Boris se afirma en el tema principal planteado en los momentos previos a su primer monólogo de la película cuando, casi de pasada, afirmaba (y estas eran sus primeras palabras):

*“Mi historia es que **cualquier cosa sirve**. Siempre y cuando no lastimes a nadie. Cualquier forma de robar un poco de alegría... en este oscuro, sin sentido y cruel caos. Esa es mi historia”.*

Curiosamente, casi al principio de la parábasis que estamos analizando (la que cierra la película) Boris esgrime:

*“Por eso no puedo cansarme de decir: aprovecha todo el amor que puedas dar o recibir, toda la felicidad que puedas birlar o brindar, cualquier medida pasajera de gracia, **si la cosa funciona...**”.*

Estructural:

La consonancia del contenido habla por sí misma y articula de forma estructural la película, tanto en el aspecto ideológico (lo que se dice) como en el estético (la forma en que se dice).

Otro tema abordado a lo largo de la cinta es el de la genialidad, que es un rasgo que el personaje reivindica para sí y que, según él, le confiere la visión propia del genio, lo cual le permite dirigirse al espectador.

En la fiesta de fin de año Boris dirige su particular discurso al público. La importancia del **azar**, de aprovechar las oportunidades que pasan, de apresar los momentos de felicidad en los que *la cosa funcione*.

Con respecto a la idea de genio:

*Boris: ¿Lo veis? Soy el único que tiene una **visión global**. A eso se refieren con lo de **genio**.*

Podemos observar que la relación entre la **genialidad** (“*el único que tiene una visión global*”) y la unicidad que ello implica en tanto que *rara avis* no es nueva en Woody Allen. Es el retrato de alguien capaz tanto de ver a su público como de dirigirse a él rompiendo la convención cinematográfica (¿**Dios**?), y que concibe con naturalidad el hecho de que los personajes se dirijan a un público limitado a su papel de mero observador de la acción.

Estética:

La parábasis, en tanto que recurso estilístico, define una relación de familiaridad, por un lado, entre el espectador y el personaje que la ejecuta (Boris). Por otro lado, su camino de ida y vuelta (del marco diegético hacia su exterior y viceversa) le procura a las escenas un dinamismo fuerte que resulta adecuado al género cómico en el que el autor enmarca la obra.

Proxémica:

La fisicidad de la parábasis ya había sido apuntada en la función proxémica referida en el epígrafe 7.3 cuando Boris lleva al espectador a una esquina del salón para hacerle una confidencia. En la que nos ocupa ahora el personaje ya no necesita ser cuidadoso. Las numerosas rupturas de la cuarta pared que Boris ha efectuado durante la película le permiten al espectador aceptar cualquier tipo relación que pudiera establecerse más allá de la cámara.

Metacinematográfica:

Alusión al propio código cinematográfico.

Tipología:

Parábasis de carácter expresivo, referencial, filosófico, estructural, estético, proxémico y cinematográfico.

8. CONCLUSIONES

8. 1. Listado de funcionalidades del monólogo. En *Annie Hall* y *Whatever it Works*

En *Annie Hall*

En el epígrafe 6.1:

Introductoria (int.1)

Estructural (est.1)

Narrativa (homodiegética) (narr.1)

Metacinematográfica (met.1)

Stand-up comedy (st.1)

En el epígrafe 6.2:

Off (of.1)

Narrativa (narr.2)

Retroactiva (ret.1)

Reminiscente (rem.1)

Caracterológica (carac.1)

Literaria (lit.1)

Filosófica (fil.1)

En el epígrafe 6.5:

Interior (int.1)

Humorística (hum.1)

Expresiva (exp.1)

Reveladora (rev.1)

Literaria (lit.2)

En el epígrafe 6.6:

Interior (int.2)

Off (of.2)

Humorística (hum.2),

Paródica-crítica (p-c.1)

Expresiva (exp.2)

En el epígrafe 6.10:

Interior (int.3)

Off (of.3)

Dilemática (dil.1).

En el epígrafe 6.11:

Dialógica (dial.1)

Interpretativa (int. 1)

Informativa (inf.1)

Terapéutica (terp.1)

Dilemática (dil.2)

En el epígrafe 6.12:

Off (of.4)

Stand-up comedy (st.2)

Estructural (est.2) [hibridación]

Narrativa (narr.3)

En Whatever it works

En el epígrafe 7.1:

Estructural (est.1)

Filosófica (fil.1)

Metacinematográfica (met.1)

Parabática (pb.1)

Expresiva (exp.1)

Stand-up comedy (st.1)

En el epígrafe 7.2:

Off (of.1)

En el epígrafe 7.4:

Interior (int.1)

Filosófica (fil.2)

Autónoma (aut.1)

Enunciativa (en.1)

Lírica (lir.1)

Proxémica (prox.1)

En el epígrafe 7.5:

Narrativa (narr.1)

Estructural (est.2)

Expresiva (exp.2)

Apelativa (ap.1)

Filosófica (fil.3)

En el epígrafe 7.6:

Off (of.2)

Narrativa (narr.2)

Estructural (est.3)

Filosófica (fil.4)

Humorística (hum.1)

En el epígrafe 7.7:

Narrativa [a cámara] (narr.3)

Off (of.3)

Estructural (est.4)

Filosófica (fil.5)

Stand-up comedy (st.2)

8. 2. Ordenamiento de las funcionalidades del monólogo por frecuencia de uso (de mayor a menor)

En *Annie Hall*. (20 funcionalidades)

3 usos: Interior, Off, Narrativa.

2 usos: Literaria, Humorística, Expresiva, Dilemática, Estructural, Stand-up.

1 uso: Metacinematográfica, Retroactiva, Reminiscente, Caracterológica, Reveladora, Paródica-crítica, Dialógica, Interpretativa, Informativa, Terapéutica, Introductoria.

En *Whatever it Works*. (14 funcionalidades)

5 usos: Filosófica.

4 usos: Estructural.

3 usos: Narrativa, Off

2 usos: Stand-up, Expresiva.

1 uso: Metacinematográfica, Parabática, Autónoma, Enunciativa, Lírica, Proxémica, Apelativa, Humorística.

8. 3. Listado de funcionalidades de la parábasis

En *Annie Hall*

En el epígrafe 6.3:

Identificativa (id.1)

Humorística (hum.1)

Reivindicativa (reiv.1)

Filosófica (fil.1)

En el epígrafe 6.4:

Filosófica (fil.2)

Estructural (est.1)

Reflexiva (ref.1)

Caracterológica (carac.1)

En el epígrafe 6.7:

Paródica (pd.1)

Reguladora (reg.1)

Expresiva (exp.1)

Anticipatoria (ant.1)

Identificativa (id.2)

Estructural (est.1)

En el epígrafe 6.8:

Apelativa (ap.1)

Judicial (j.1)

Subjetiva (sub.1)

Estructural (est.2)

En el epígrafe 6.9:

Expresiva (exp.2)

Judicial (j.2)

Inclusiva (inc.1)

Estructural (est.3)

Terapéutica (tp.1)

En el epígrafe 6.12:

Justificativa (just.1)

Metaficcional (Meta.1)

Estructural (est.4)

En *Whatever it Works*

En el epígrafe 7.2:

Expresiva (exp.1)

Humorística (hum.1)

Distanciadora (dist.1)

En el epígrafe 7.3:

Deíctica (deic.1)

Reflexiva (ref.1)

Expresiva (exp.2)

Humorística (hum.2)

En el epígrafe 7.8:

Narrativa (narr.1)
Distanciadora (dist.1)
Referencial (ref.1)
Estética (estic.1)
Humorística (hum.3)
Parabática (pb.1) [hibridación]
Narrativa (narr.2)

En el epígrafe 7.9:

Expresiva (exp.3)
Referencial (ref.2)
Filosófica (fil.1)
Estructural (est.1)
Estética (estic.2)
Proxémica (prox.1)
Metacinematográfica. (met.1)

8. 4. Ordenamiento de las funcionalidades de la parábasis por frecuencia de uso (de mayor a menor)

En *Annie Hall*. (18 funcionalidades)

4 usos: **Estructural**.

2 usos: **Filosófica**, Identificativa, **Expresiva**, Judicial.

1 uso: **Humorística**, Reivindicativo, Reflexiva, Caracterológica, Paródica, Reguladora, Anticipatoria, Apelativa, Subjetiva, Inclusiva, Terapéutica, Justificativa, *Metacinematográfica*.

En *Whatever it Works*. (15 funcionalidades)

3 usos: **Expresiva**, **Humorística**.

2 usos: **Narrativa**, Referencial, Estética.

1 uso: Deíctica, Reflexiva, Distanciadora, Referencial, Estética, Parabática, **Filosófica**, **Estructural**, Proxémica, *Metacinematográfica*.

8. 5. Monólogo. Uso común de las funcionalidades en *Annie hall* y *Whatever it works*

6 usos: estructural.

6 usos: narrativa.

6 usos: *off*.

5 usos: filosófica.

4 usos: *stand-up comedy*.

3 usos: humorística.

3 usos: interior.

2 usos: metacinematográfica.

8. 6. Parábasis. Uso común de las funcionalidades en *Annie hall* y *Whatever it works*

5 usos: estructural.

5 usos: expresiva.

4 usos: humorística.

3 usos: filosófica.

2 usos: narrativa.

2 usos: reflexiva.

2 usos: metacinematográfica.

8. 7. Monólogo. Clasificación y análisis funcional: *Annie hall* y *Whatever it works*

1º **Estructural**. **Narrativa**. *Off*. (El *off* se subsume en lo narrativo).

2º **Filosófica**.

3º *Stand-up comedy*.

4º **Humorística** e **Interior**.

5º *Metacinematográfica*.

Hemos establecido esta clasificación para dar cuenta y explicar el orden de importancia de las funcionalidades monologales en las obras *Annie Hall* y *Whatever it Works*.

1º Estructura

En *Annie Hall* los monólogos crean una estructura simple, pero sólida. El primero abre la película (6.1) y el segundo la cierra (6.12). En ellos se utilizan tres chistes en total: dos en 6.1 y uno en 6.12.

Los chistes referidos ilustran la impredecibilidad de las relaciones amorosas, su carácter absurdo y la imperiosa necesidad que el ser humano tiene de ellas.

En 6.1:

El primero: “*Hay un chiste muy viejo: dos ancianas están en una estación de montaña. Una dice: “La comida de este sitio es horrorosa de verdad”. Y la otra responde: “Sí, ¿verdad? Y además las raciones son pequeñísimas”.*

El segundo: “*No querría pertenecer a un club me admitiera como socio”.*

En 6.12:

“Me acordé de aquel viejo chiste, ya sabéis, un tío que va al psiquiatra y dice: “Doctor, mi hermano está loco: cree que es una gallina”. Y el doctor le dice: “Bueno, ¿y por qué no me lo traes?” Y el tío responde: “Lo haría, pero necesito los huevos”.

Debido a que el segundo chiste del monólogo 6.1 se repite (parafraseado) en la parábasis 6.4, **el monólogo 6.1, la parábasis 6.4 y el monólogo 6.12 generan estructura.**

En *Whatever it Works*

El monólogo 7.1 abre la película. Presenta a Boris como protagonista y cicerón absoluto que introduce su propia historia con todos los datos que serán relevantes para el seguimiento de la misma a lo largo de la película.

A la mitad de la película nos encontramos con el 7.5, el 7.6, y el 7.7, cuya función puramente narrativa genera estructura con el 7.1.

Finalmente, la **parábasis 7.9** contiene implícitamente un monólogo cuya temática hace referencia a los mismos temas que el 7.1.

Por lo tanto, **los monólogos 7.1, 7.5, 7.6, y 7.7 generan estructura con la parábasis 7.9.**

1º Narración. (Off)

En *Annie Hall*

En el monólogo 6.1 se introduce la figura del protagonista de la historia (Alvy Singer) y se hace referencia al **suceso** que motiva todo el desarrollo narrativo de la película (*“Annie y yo cortamos y aún no he podido superarlo”*). También, sirve para introducir

la infancia del personaje que se desarrollará en el siguiente monólogo narrativo en *off*. Por lo tanto, podemos considerar a los monólogos **6.1** y **6.2** como las partes de una misma unidad narrativa.

En el monólogo **6.2** de *Annie Hall* podemos verificar su función **narrativa** porque cuenta hechos relativos a la infancia de Alvy que influirán directamente en su visión de la vida en la edad adulta. El final del monólogo muestra el momento en el que el personaje descubrió a las mujeres a la edad de 7 años (“*En 1942 ya había descubierto a las mujeres*”). Esta narración es enunciada mediante la voz en *off*, una técnica de producción cinematográfica que consiste en que el espectador escuche la voz de un personaje que no está en escena en el momento de la enunciación. Este efecto potencia el carácter literario de la narración que sirve, en este caso, la escena dialogada en la que Alvy (ya como adulto) interviene ante la profesora y la niña que su doble infantil acaba de besar.

El monólogo **6.12** constituye una suerte de **epílogo narrativo** en el que el protagonista, que es el narrador y la voz autorial de la película, relata cómo tiempo después de su ruptura con Annie volvió a encontrarse con ella en un cine de Manhattan. La historia llega aquí a su fin con unas imágenes que apoyan la narración de Alvy en *off*: una selección de los momentos más significativos de la relación entre Annie y Alvy que han aparecido durante la película.

En *Whatever it Works*

El monólogo **7.5** es puramente informativo. El protagonista añade un suceso a la historia (se ha casado) y aporta una valoración del mismo.

El monólogo **7.6** consta de dos partes consecutivas. En la primera (en *off*) el protagonista **narra** las vicisitudes de la vida de casado con su mujer y las valora como positivas. Su narración convive con imágenes que muestran lo que relata. La segunda parte de este monólogo es ya **presencial**; enlaza directamente con la anterior y el

protagonista la ejecuta hablando directamente a cámara para exponer su conclusión sobre la valoración de su vida marital.

El monólogo **7.7** consta también de dos partes consecutivas que constituyen el monólogo. Usa los mismos recursos que el monólogo anterior pero invirtiendo su orden, es decir, primero es **presencial** y luego se ejecuta en *off*.

El monólogo **narra** la transformación personal de Marietta (la suegra del protagonista) y de cómo esta pasa de tener unos hábitos de vida conservadores a otros más progresistas.

1º Off

En Annie Hall

La voz narrativa en *off* se manifiesta en los monólogos **6.1**, **6.2** y **6.12**. En este caso el *off* se subsume, como recurso técnico implícito, en la función narrativa que hemos visto anteriormente. (Apartado **1º Narración [off]**)

Sin embargo, cumple otra función distinta en los monólogos **6.6** y **6.10** como veremos a continuación.

En el monólogo **6.6** la voz del protagonista (Alvy Singer) aparece en primer plano para sobreponerse a la voz del personaje que Alvy observa en silencio. Este recurso sirve para exteriorizar los sentimientos **interiores** del protagonista, pues debido a las circunstancias no puede expresar en voz alta sus pensamientos.

En el monólogo **6.10** la función es la misma que en el caso anterior, sólo que esta vez se trata de dos monólogos (uno de Alvy y otro de Annie) que al ser intercalados asumen la apariencia de un diálogo sin serlo, ya que los personajes sólo se dirigen a sí mismos: sus voces interiores expresan sus dudas con respecto a la situación que viven.

En *Whatever it Works*

El monólogo **7.2** es muy breve. En realidad, no deja de ser la continuación de del que abre la película (el **7.1**). Tiene aquí dos funciones:

La de introducir una breve escena que se cierra con una parábasis (“*más importante que cómo me gano la vida es por qué me molesto en vivirla*”); y la de presentar la escena en la que Boris expone ante sus amigos sus teorías sobre el racismo.

El recurso *off* de los monólogos **7.6** y **7.7** queda subsumido y explicado, como recurso técnico implícito, en su función narrativa, al igual que ocurre en los monólogos **6.1**, **6.2** y **6.12** de *Annie Hall*, y en los monólogos **7.6** y **7.7** de *Whatever it Works*, como hemos visto en el apartado **1º Narración (off)**.

2º Filosofía

En *Annie Hall*

El monólogo **6.2** la parte **filosófica** consiste en que el diálogo que Alvy establecerá con su profesora del colegio se basa en la cuestión de si hay algo de malo en que un niño bese a una niña y exprese una curiosidad sexual hacia ella. Los argumentos utilizados por Alvy-adulto y la niña que le rebate giran en torno a la cuestión del deseo en el infante y las teorías freudianas sobre el período de lactancia.

En *Whatever it Works*

Por otro lado, en *Whatever it Works*, la función **filosófica** predomina en los **monólogos**.

En el monólogo **7.1** se aborda el sentimiento del **horror** como respuesta a una realidad cotidiana desoladora que aterroriza al ciudadano. La respuesta es el miedo en tanto que generador de comportamientos neuróticos que pretenden ahuyentar la pulsión de muerte (*tánatos*). Este miedo provoca una gran infelicidad que finalmente lleva a la

desesperación e, incluso, al suicidio cuando un hombre cualquiera recapitula y llega a la conclusión de que su vida se ha basado en el *si hubiera* (aquello que se podría haber hecho en el caso de no tener miedo) en vez de en el *he hecho* (pretérito perfecto emparentado con una libertad de la que no se ha logrado disponer).

En el monólogo **7.4** se expone la cuestión del **azar**. La lógica causa-efecto ha sido invalidada por el devenir de los acontecimientos (“*por una combinación astronómica de circunstancias nuestros caminos se cruzan*”, dice Boris) y la irracionalidad del curso de la existencia queda así de manifiesto.

En el monólogo **7.5** es **la ilusión de sentido** el eje central. Al personaje principal (Boris) le sorprende hallarse en una circunstancia que le ha llevado a casarse con una mujer que *a priori* se encontraba en la antípoda de su *plan existencial*. De esta forma la polaridad *deseo vivir y dar amor-tengo pánico a la vida* se revela como fundamental en la obra analizada.

En el monólogo **7.6** se evidencia cómo **el amor**, o al menos la compañía y el afecto, son necesarios para vivir; actúan como un nivelador que inclina la balanza, de nuevo, hacia el lado de la vida manteniendo, así, la tentativa de suicidio a raya. El horror, el pánico y la ansiedad encuentran su bálsamo. El personaje ha localizado un objetivo fuera de sí mismo, lo que concuerda con la teoría de **felicidad** enunciada por Bertrand Russell en *La conquista de la felicidad*, según la cual esta depende fundamentalmente de colocar la atención fuera de uno mismo, como hace Boris con respecto a su mujer.

En el monólogo **7.7** Boris describe la transformación que **la ciudad de Nueva York** ha operado sobre una mujer de arraigados principios religiosos, conservadores y cerriles, ideológicamente hablando. Un nuevo entorno (Nueva York representa el ideal del progresismo, las artes y el pensamiento) modifica el *ethos* del personaje arcaizante a transformar. Queda de manifiesto aquí la importancia del entorno para la constitución de una ética modélica que mejore la vida de las personas.

3º Stand-up comedy

En *Annie Hall*

En el monólogo **6.1** Allen se vale de su experiencia como cómico de club (*stand-up comedian*) en la vida real para abrir la película con un *opener*, que es el primer chiste con el que un cómico de club abre su actuación, y exponer así su visión pesimista de la vida. El segundo chiste incide en esta visión de la sociedad a la que rechaza, pero no sin menospreciarse a sí mismo como individuo, lo que constituye uno de los rasgos principales del humor judío neoyorquino.

En el monólogo **6.12** un chiste al más puro estilo del *stand-up* neoyorquino cierra la película dándole, como hemos visto en 1º Estructura un anclaje estructural a la misma. El tipo de humor que utiliza Allen, y es lo que lo diferencia de los cómicos tradicionales anteriores a la nueva ola de los años cincuenta en Estados Unidos, es que no sólo busca la risa del espectador sino que conlleva, asimismo, una reflexión –casi siempre crítica y de carácter moral– sobre un tema.

En *Whatever it Works*

En el monólogo **7.1** conviene recordar que cuando hablamos de *stand-up comedy* no nos referimos simplemente a un concepto (el humor) o a un efecto (la risa), antes bien ha de leerse como un código que tiene una serie de recursos formales a los que el *comedian* ha de responder. Estos son:

1. Un cómico, en un teatro o club, actúa en vivo frente a una audiencia.
2. Una indumentaria corriente. El cómico de club no interpreta un personaje.
3. La risa del público como objetivo.
4. Una depreciación personal (especialmente en el humor judío neoyorquino que es el que nos ocupa).
5. Un elevado carácter crítico con respecto al medio social al que se refiere.
6. Una constante autorreferencialidad.
7. El uso de chistes que estructuran el monólogo. (Éste puede ser monotemático o aludir a temas diversos).

En el caso que nos ocupa y al tratarse de una película el monólogo de Boris no cumple todos los puntos (el **1**, porque la actuación de Boris no es en vivo; y el **2**, porque Boris, lo quiera Woody Allen o no, sí interpreta a un personaje).

El humorista de club moderno ilumina la realidad de todos los días desde un punto de vista inteligente. No da nada por sentado y coloca, por tanto, al espectador en una posición incómoda que le obliga a examinar sus convicciones e ideales.

En el monólogo **7.7** podemos comprobar cómo Allen utiliza la exageración como recurso compositivo para dar forma a un chiste que debe explicar y transmitir el furor sexual al que el personaje de Marietta (la suegra de Boris) llega.

El chiste se basa en una *frase directa*, como diría Danny Simon, que describe el comportamiento violento de ciertos psicópatas estadounidenses vinculados a principios morales estrictos y religiosos que, llegado el caso, se liberan de su auto-represión realizando una matanza. La segunda parte, el chiste en sí, consiste en comparar las masacres de dichos psicópatas con la liberación sexual de su suegra, que llega a acostarse con un número considerable de hombres para desvincularse de sus yugos morales.

Por lo tanto, el chiste, aquí, provoca la hilaridad que busca al mismo tiempo que genera un contenido crítico hacia la sociedad de la que surge, ya que gran parte de la violencia en Estados Unidos está relacionada con los grupos religiosos y las armas.

4º Humorístico e interioridad

En Annie Hall

El monólogo **6.5** Allen, como hemos visto en el capítulo de análisis, opta por subtítular la conversación que Annie y Alvy mantienen en una terraza. Los subtítulos, lejos de tener que ver con lo que están diciendo (una charla trivial sobre arte llena de lugares comunes) aluden a su corriente de pensamiento. Como los subtítulos se intercalan (uno

para cada personaje alternativamente) si los colocásemos seguidos formarían un pequeño monólogo interior, que es también humorístico por el contraste entre lo elocutivo y lo subtitulado. Esto puede observarse en el caso de Annie: sus pensamientos no hacen referencia a la conversación sostenida, sino que tienen su propia lógica interna.

En el monólogo **6.6** el monólogo interior del personaje se desarrolla mediante la técnica de la voz en *off* que ya hemos analizado en el apartado **1º off** de este capítulo.

En *Whatever it Works*

En el monólogo **7.6** el **humor** surge del contraste entre las capacidades que el personaje se arroga (se muestra como un Pigmalión, una mente brillante que ilustra a su compañera sentimental) y su incapacidad para manejarse en asuntos tan triviales como el de diferenciar una picadura de mosquito de un melanoma cancerígeno.

5º Metacinematográfico

En *Annie Hall*

En el monólogo **6.1** la referencia al propio código cinematográfico no deja de ser otro rasgo de autorreferencialidad: Woody Allen se refiere a su propia persona mediante su *alter ego* Alvy Singer. No podemos dejar de mencionar que en el momento en el que Allen rueda la película (1977) es uno de los cómicos más populares de Estados Unidos debido a sus repetidas apariciones en la televisión a lo largo de los años sesenta y setenta.

Esta referencia al código (el cine) –por mediación de un espacio neutro que evoca la presencia implícita de un *set* cinematográfico– es más obvia que la que se hace en la parábasis **6.12**, con la que genera estructura.

En *Whatever it Works*

Mucho menos tímido se muestra Allen en las referencias al propio código cinematográfico 32 años después en *Whatever it Works* (2009).

En el monólogo **7.1** Boris, el personaje principal, alude ya verbalmente al público que ha pagado una entrada para verle a él en la película, y hace comentarios sobre la misma de forma crítica e incisiva para con la industria del cine siendo los productores y el público acomodaticio el blanco de dicha crítica.

8. 8. Parábasis. Clasificación y análisis funcional: *Annie Hall* y *Whatever it works*

1º **Estructural** y Expresiva.

2º **Humorística**.

3º **Filosófica**.

4º **Narrativa**, reflexiva y *metacinematográfica*.

1º Estructura

En *Annie Hall*

En la parábasis **6.4** se da un chiste cuya principal función es la de funcionar como un mecanismo de resonancia con respecto al segundo chiste del **monólogo** que abre la película (**6.1**). El chiste se repite, parafraseado esta vez, dentro de una situación dramática a la que la parábasis responde como una **válvula** de escape del personaje cuyo receptor es el espectador. Se genera así un principio de estructura mediante un elemento, el chiste, de valor fundamental, ideológico y no anecdótico.

La parábasis **6.7** vuelve a ser ejecutada por el protagonista (Alvy, que será el único que las realice a lo largo de toda la película) y funciona, de nuevo, como una **válvula** reguladora de la presión ejercida por una situación en la que el personaje ve su estatus moral amenazado. Mediante la reflexión que enuncia la parábasis Alvy expresa su sensación de **extrañamiento** ante las características de la familia de su novia, lo cual da pie a que Allen introduzca imágenes de la familia de Alvy mediante la técnica del *flashback*.²⁶⁷

La parábasis **6.8** sirve, una vez más, para buscar un punto de referencia externo (el espectador) frente a una **situación crítica** (un conflicto con Annie).

En la parábasis **6.9** se interpela al espectador mediante la **pregunta** “¿fue culpa mía?”. Al igual que en los casos anteriores la parábasis surge como respuesta a una crisis: la ruptura entre Alvy y Annie.

Finalmente, en el caso de la parábasis **6.12** esta se materializa a través de una **pregunta** (¿qué queréis?) dirigida al público, siendo esta la última ocasión en la que el personaje se dirija directamente a la cámara. Por otro lado, **la parábasis se hibrida con el monólogo final** que pone fin a la película (en *off*) cuya finalidad es la de dar continuidad al discurso de Alvy.

Así, **el monólogo 6.12 genera estructura con respecto al monólogo 6.1**, ya que la película se cierra con un **chiste de valor argumental e ideológico** similar a cualquiera de los dos que figuran en el monólogo **6.1**.

En *Whatever it Works*

La parábasis **7.9** se compone, en realidad, de tres parábasis que se intercalan con la situación dialógica. La ruptura y recomposición de la cuarta pared es constante debido a

²⁶⁷ En este caso Woody Allen decide dividir la imagen en dos: a la izquierda continua la escena de la comida con la familia de Annie, y a la derecha se desarrolla una escena en la que familia de Alvy, de ascendencia judía, comparte una comida.

la facilidad con la que Allen y su *alter ego* cinematográfico (interpretado por el conocido *stand-up comedian* Larry David) manejan el curso de la acción.

La razón por la cual estas rupturas de la cuarta pared, o parábasis, no generan estructura con otras parábasis de la película (éstas cumplen, como veremos, funciones parecidas pero no iguales) y sí con en **el monólogo 7.1** es debido a su contenido, que analizaremos en el apartado 3º Filosofía.

En definitiva: **la parábasis 7.9 genera estructura con el monólogo 7.1.**

1º Expresiva

En *Annie Hall*

En la parábasis **6.7** predomina un sentimiento de **incredulidad** y sorpresa al encontrarse el personaje principal en una situación que choca con sus valores más elementales.

En la **6.9**, al igual que en el caso anterior, el sentimiento predominante es la **incredulidad** frente a un hecho que desestabiliza al personaje (la ruptura con su pareja).

En *Whatever it Works*

Mediante la parábasis **7.2** queda reforzado el sentimiento de **hastío y pesimismo** que constituye la, por decirlo de algún modo, cara oscura del personaje; la misma que le llevó a lanzarse por una ventana para acabar con su vida. Como buen heredero del coro griego este recurso utilizado por Allen expresa una distancia (¿por qué seguir viviendo?) con respecto a la acción que expresa (Boris da clases para ganarse la vida), como diría Anne Ubersfeld. O, para ser más concisos, se trata de resaltar la prevalencia de la razón

de la propia existencia (*el porqué*) frente a las circunstancias en las que esta se desarrolla (*el cómo*).

La parábasis **7.3** transmite **el asombro** de Boris ante la declaración de amor de Melody. Este sentimiento es de una magnitud tan grande que necesita ser compartido. ¿Con quién? Con el público de la sala.

Al igual que en los casos de parábasis referidos en *Annie Hall* **el protagonista rompe la cuarta pared en cuanto una situación le supera.**

La situación dramática de la que surge la parábasis **7.9** no es opresiva, en principio. Se trata de la celebración del año nuevo y del regreso al orden que es propio de la comedia. Sin embargo, Boris **odia** las celebraciones y aprovecha la tesitura para mostrarse **crítico** con las mismas.

2º Humorístico

En *Annie Hall*

Mediante la parábasis **6.3** Alvy, el protagonista, se libera de la **presión** que genera la situación. La resolución de esta crisis alivia la tensión del personaje (Alvy) y genera un breve episodio de justicia cósmica (y sentido cómico).

Como hemos venido observando el **efecto válvula** se repite: la tensión se alivia y el *héroe* resulta ganador.

En *Whatever it Works*

La parábasis **7.2** supone la constatación de un hecho: Boris, candidato a Premio Nobel de Física, debe ganarse la vida enseñando ajedrez a niños sin cualidades a los cuales maltrata psicológicamente.

En la parábasis **7.3** el humor surte efecto gracias al chiste, en tanto que recurso, provocado por la situación de la que nace la parábasis: la declaración de amor de Melody. La estructura del chiste y el fraseo del personaje son los característicos de la *stand-up comedy*.

En la parábasis **7.8** la comicidad surge de la sorpresa (el lugar desde el que se ejecuta la parábasis: una mujer herida e inconsciente), el resultado de la escena (Boris no muere al intentar suicidarse por segunda vez) y la reflexión que hace el personaje sobre su trayectoria vital: se ríe de sí mismo al evidenciar que es incapaz de tener éxito en algo tan *al alcance de todos* como suicidarse.

3º Filosofía

En Annie Hall

La parábasis **6.3** sirve para plantear la siguiente idea: *si la vida fuese de modo diferente a como es, el mundo sería un lugar menos horrible*.

Existe un desajuste entre el mundo en el que el protagonista desearía vivir y el mundo tal y como es. Alvy celebra poder traer a un sabio a escena (Marshall McLuhan) para ajustar la realidad a su medida. “*Ay, si la vida fuera siempre así*”, dice Alvy tras el momentáneo ajuste de cuentas con la realidad. La cuestión es que la vida no es casi nunca así, por lo que su *si fuera* es más **un lamento** que un deseo. No se plantea una pregunta al espectador, como en otros casos de parábasis. De esta forma, el humor y el *deus ex machina*²⁶⁸ que Allen utiliza parecen representar una momentánea venganza contra la realidad desde el terreno de la ficción y, también, una terapia para el público que puede compartir, sin fisuras, este punto de vista sobre la realidad siempre y cuando se identifique con el sentimiento del protagonista.

²⁶⁸ *Deus ex machina* significa Dios de la máquina. Se trata de un recurso utilizado en el teatro griego de la Antigüedad, y también en el romano, mediante el cual un dios aparece en escena por medio de una grúa. Análogamente se utiliza para referirse a un elemento externo a la lógica de la ficción que interviene en la misma para transformar el curso de la acción.

En la parábasis **6.4** Alvy plantea la cuestión de por qué dejamos de hacer las cosas que objetivamente nos convienen. En este caso Alvy se refiere a una mujer que le convenía como pareja (Allison), pero con la que no quería estar.

Alvy desea una relación, pero no puede soportar una relación. Desea estar con una mujer, pero quiere flirtear con otras mujeres. Quiere pertenecer a un *club* (la sociedad, el matrimonio...), pero no soporta que le admitan en dicho club como socio.

¿Se conoce Alvy a sí mismo? *Conócete a ti mismo*, reza la célebre máxima socrática. Alvy desea estar con Annie más que nada en el mundo, pero no puede estar con Annie. Alvy dice *querer* estar con Annie porque cree que ese es su deseo. Obviamente, la relación con Annie no les hace felices a ninguno de los dos. Al final de la película, con una cierta distancia sobre los hechos, Alvy reflexiona para llegar a la conclusión de que las relaciones son “*completamente irracionales, locas y absurdas*”.

A pesar del carácter terapéutico de la película, que bien podría pasar por **una larga sesión de psicoanálisis con el espectador**, Alvy no llega a generar un verdadero pensamiento crítico sobre sí mismo (según él no ha hecho nada mal), sino que extrae, a partir de sus experiencias amorosas, una conclusión sobre la realidad externa (las relaciones), pero ninguna sobre su realidad interna (crítica del yo).

Whatever it Works

En la **parábasis** se **7.9** se alude al siguiente contenido:

Por qué celebrar el paso del tiempo si este es finito. Si el tiempo es finito no se debe olvidar que cada momento de gracia que se pueda alcanzar y ofrecer en la vida ha de ser aprovechado (dice Boris). Pero no hay que olvidar que la vida es sobre todo suerte (dice Boris). Boris sostiene que tiene una visión porque es el único que ve a los espectadores que han venido a escuchar *su* historia.

Se puede establecer una analogía entre Dios y el Espectador:

El espectador es Dios y Boris un iluminado: sólo Boris ve a este Dios que permanece oculto a los ojos de los hombres.

En el **monólogo 7.1** se alude al siguiente contenido:

El exceso de información produce horror. El horror incrementa el miedo a la muerte. El miedo a la muerte genera acciones absurdas (hipocondría, ansiedad). Elegir el miedo como forma de vida impide que se tomen decisiones arriesgadas. Por lo tanto, el hombre es infeliz y como es infeliz no desea vivir: se suicida.

Cada año que pasa la muerte se acerca. Por eso Boris, en la parábasis **7.9**, no puede cansarse de decir que *“que sea cual sea el amor que puedas conseguir y ofrecer, cualquier felicidad que puedas robar o proporcionar, cada cantidad transitoria de gracia, cualquier cosa que sirva...”*, si la cosa funciona (*whatever it works*), adelante.

4º Narrativo. Reflexivo. Metacinematográfico

En *Annie Hall*

La parábasis **6.4** plantea una pregunta cuya formulación posibilita al público una reflexión. Alvy le pregunta al espectador: *“¿Es el viejo chiste de Groucho Marx de que no quiero pertenecer a ningún club que me acepte como socio?”*.

Es el turno del espectador que puede responder internamente al **dilema** de Alvy haciéndolo suyo o no. ¿Adaptarse al marco social y tomar las decisiones que se esperan de uno como individuo integrado o no encajar en la horma del zapato, es más, renunciar a la horma, al molde social? Allen, mediante este recurso brinda al espectador la oportunidad de no desentenderse, no del marco ficcional que envuelve a Alvy, sino del suyo propio.

La parábasis **6.12** supone una defensa del autor (Allen) de su propia obra (*Annie Hall*). Alvy, guionista y dramaturgo, escenifica mediante una obra de teatro los problemas que ha tenido en su relación amorosa con Annie. Alvy es consciente de la ingenuidad del gesto y, como escritor, se defiende ante el espectador:

1. Es su primera obra teatral y excusa los defectos del escritor primerizo que es.
2. Alude a la necesidad del artista de hacer que en la ficción las cosas resulten ideales, ya que en la vida –según Alvy– esto nunca sucede.

De esta forma Allen, utiliza esta ficción teatral inserta en la película para hacer una referencia a su propio hacer como autor-director en *Annie Hall* por boca de Alvy, su *alter ego*. Estamos ante un primer Woody Allen oscarizado en 1977 por esta película. Es la primera de su filmografía en la que supera su faceta de *clown* para pasar a ser un “escritor serio”.

Sin embargo, el propio final de *Annie Hall* –lejos de la derrota de Cecilia en *La rosa púrpura de El Cairo* (1985) o de la locura final de la protagonista de *Blue Jasmine* (2013)– genera una melancolía dulce, pues al final Annie y Alvy saben que sus vidas son mejores tras haberse separado y disfrutan de un último encuentro, como amigos, en el que reina la autocomplacencia y la ternura.

Su cine, aún, es deudor del cine escapista de los años cuarenta y cincuenta que el joven Woody Allen devoró con avidez, por lo que **la máxima** “*los artistas siempre queremos que las cosas salgan perfectas en el arte, porque en la vida es muy difícil*” dista bastante de la evolución que parte de su filmografía ha sufrido a lo largo de las décadas siguientes.

En *Whatever it Works*

A diferencia de las parábasis que el coro de las comedias de **Aristófanes** ejecutaba en algunas de sus obras, que planteaban al espectador preguntas que no tenían porqué guardar relación con la diégesis de la obra, la parábasis **7.3** constituye una reflexión del

personaje sobre lo que acaba de suceder en la ficción y no pretende que el espectador abandone el marco diegético en el que se desarrolla.

En la parábasis **7.8** el personaje es instancia performativa y narrativa al mismo tiempo, pues ejecuta la acción (lanzarse por una ventana) y se aparta de ella informándonos no sólo de su fracaso (yerra el suicidio), sino de las consecuencias futuras de su acción (“*terminó herida. La saqué totalmente barata*”).

8. 9. *Stand-up comedy* en *Annie Hall* y *Whatever it works*.

Para entender la importancia del estilo que la *stand-up comedy* le imprime a las dos obras analizadas en el presente estudio hay que señalar que tanto Woody Allen (nacido en 1935) como Larry David (su *alter ego* en *Whatever it Works*, nacido en 1947) son ambos hijos artísticos de los *stand-up comedians* **Mort Sahl** y **Lenny Bruce**. Ellos fueron los principales introductores de las nuevas formas de hacer comedia en los años cincuenta que redefinirían la *stand-up comedy* con los siguientes elementos:

El tono conversacional, una nueva forma de expresarse (tanto gestual como físicamente) y chistes que aludían abiertamente a las “vacas sagradas” de la cultura estadounidense: el presidente del país, el congreso, los altos mandatarios, la hipocresía nacional y los valores neo-victorianos.

Como hemos visto en el análisis funcional del presente estudio el tono, la expresión (indumentaria, gestualidad y fraseo) y la crítica moral son un *continuum* en *Annie Hall* y *Whatever it Works*. Woody Allen y Larry David dominan el fraseo propio de la *stand-up comedy*. Son herederos de la frescura y la naturalidad de un Mort Sahl que en su primeras actuaciones en los cincuenta salía a actuar con un jersey, unos tejanos y un periódico bajo el brazo para comentar, con verbo mordaz, los sucesos del país.

El humor vacuo y de trazo grueso que Allen escenifica en *Annie Hall* (**6.6**) cuando el guionista al que interpreta tiene que presenciar la actuación patética de un cómico que

representa la escuela de esmoquin y los chistes de suegras es el vivo ejemplo de la forma de hacer contra la que Sahl, Bruce y otros se levantaron en la década de los años cincuenta.

Woody Allen es, al igual que Larry David, un hombre judío nacido en Brooklyn. Como hemos visto en el epígrafe 5. 3. 7. 5. *El Borscht Belt (de principios de 1900 a mediados de 1970)*, el humor judío que se generó en las colonias de verano del Borscht Belt tiene una **gran carga intelectual**. El estudio del Talmud y los comentarios de los rabinos a la Torah contenían respuestas a cualquier **problema moral** que pudiera darse en la vida. Esta forma de entender el humor se caracteriza, por lo general, por examinar un problema ordinario de la vida cotidiana desde muy diferentes perspectivas a fin de analizar su carácter ético. De la misma forma que la **Torah** elige un problema moral como el robo de un pollo para que un hombre alimente a su familia –analizándolo desde diferentes ángulos– Woody Allen pone en perspectiva, mediante sus premisas argumentales, las **disyuntivas morales** que aquejan a sus personajes. La crítica a las “vacas sagradas” de la cultura norteamericana queda de manifiesto en el primer monólogo (7.1) de *Whatever it Works*: el derecho a la felicidad promulgado por la constitución estadounidense encuentra su tumba en la profunda infelicidad del ciudadano medio amenazado por el miedo a la muerte y la parálisis que le impiden ser feliz, a pesar de tener todas las cartas en su mano para serlo (el sueño americano en tela de juicio); la respuesta natural al horror –que es la otra cara de la moneda de una sociedad adinerada que hace gala de un optimismo sin divisas que lo respalden– es el suicidio (otro asunto tabú). Allen-David bromea con la muerte haciendo gala de sus recursos de humorista de club. Su segundo intento de **suicidio** (7.8) es una broma de carácter argumental en la que el *héroe* se ríe de la muerte y con un inconfundible estilo de *stand-up comedian* hace un chiste sobre su incapacidad para suicidarse y celebra la importancia del azar en el curso de la vida.

Allen ataca con mordacidad otra de las vacas sagradas de la llamada *cultura americana*: los valores ultraconservadores de la familia política de Boris. Este (Larry David) hace uso de su experiencia como monologuista de club para dirigirse al espectador (7.7) y cargar las tintas contra el espíritu de los Nuevos Colonos amantes del rifle, Dios y los

valores puritanos de la época neo-victoriana. El verbo ácido y satírico de Mort Sahl planea sobre el contenido cáustico de esta escena.

Una crítica similar la podemos encontrar en la escena de *Annie Hall* (6.7) en la que Alvy-Allen se sienta a la mesa con una familia “típicamente norteamericana”, protestante, de origen anglosajón y blanca (*wasp*). Allen, aquí, vuelve a romper la cuarta pared cinematográfica con la naturalidad de quien está acostumbrado a dirigirse al público en un *nightclub*. La crítica a este tipo de valores no se realiza mediante la parodia (la familia se muestra en un estilo realista, sin exageraciones), sino mediante el comentario crítico de Alvy-Allen que hace hincapié en el odio que el citado grupo muestra hacia minorías étnico-culturales como la judía (a la que el personaje pertenece).

De la misma manera que la Torah señalaba un problema ordinario de la vida analizándolo desde diferentes ángulos, una ruptura sentimental –otro problema ordinario– es la causa de que Alvy-Allen abra *Annie Hall* con un monólogo al más puro estilo de la *stand-up comedy*. El chiste²⁶⁹ aquí pone de relieve un pensamiento de carácter existencialista que viene a decir que la vida está “*llena de soledad y tristeza, de sufrimiento y desgracia. Y encima se acaba enseguida*” (6.1). Es este un sentimiento trágico de la vida de corte generalista, por lo que se refiere a Alvy. En particular, su “tragedia” queda definida por el consabido chiste de Groucho Marx-Sigmund Freud²⁷⁰ que sirve para ilustrar a la perfección el aspecto más concreto de su desilusión trágica: Annie y él han roto.

Finalmente, el estilo del *stand-up comedian* se hibrida con la narración literaria (como ya ha señalado Miguel Fernández Labayen en *Hannah y sus hermanas. Woody Allen*) en primera persona (y en *off*) para posibilitar que el protagonista llegue a la verdad por agnición. El reencuentro con Annie, tiempo después de su ruptura, genera el epílogo gracias al cual Alvy comparte con el espectador la anagnórisis que todo héroe en busca de su propia identidad necesita. Esta se define aquí con la frase “*me di cuenta de que*

²⁶⁹ “Hay un chiste muy viejo: dos ancianas están en una estación de montaña. Una dice: “La comida de este sitio es horrorosa de verdad”. Y la otra responde: “Sí, ¿verdad? Y además las raciones son pequeñísimas”.

²⁷⁰ “Nunca querría pertenecer a un club que me aceptara como socio. Ese es el chiste clave de mi vida adulta en cuanto a mi relación con las mujeres”.

era fantástica y lo divertido que fue conocerla”, lo cual lleva a Alvy a formular un chiste siguiendo la tradición de la stand-up comedy: “Y me acordé de aquel viejo chiste, ya sabéis, un tío que va al psiquiatra y dice: “Doctor, mi hermano está loco: cree que es una gallina”. Y el doctor le dice: “Bueno, y ¿porqué no me lo traes?” Y el tío responde: “Lo haría, pero necesito los huevos”. Bueno supongo que esa es más o menos mi opinión sobre las relaciones. Son completamente irracionales, locas y absurdas. Pero supongo que seguimos ahí porque la mayoría necesitamos los huevos”.

Por último, y para finalizar nuestra reflexión sobre la *stand-up comedy*, hay que destacar el nivel de destreza actoral de Woody Allen y Larry David. Su experiencia como humoristas de club y su carrera televisiva (David es también guionista de televisión) les permite romper la cuarta pared con total naturalidad, lo que hace que las obras analizadas no pierdan en ningún momento el ritmo que su condición cómica exige.

8. 10. CONCLUSIONES. Enunciación compleja

8. 10. 1. Sobre la estructura. (En *Annie Hall*)

Como ha quedado demostrado en la clasificación y el análisis funcional relativo a esta obra, el monólogo 6.1, la parábasis 6.4 y el monólogo 6.12 generan una línea estructural; mientras que las parábasis 6.7, 6.8, 6.9 y 6.12 generan otra línea estructural cuya función en la obra es la de servir de **válvula reguladora** de la presión ejercida por los acontecimientos que se derivan de la trama.

Ambas líneas estructurales se entrecruzan dando lugar a un punto de articulación gracias al cual la película se mueve.

Comprobamos, por tanto, cómo recursos de diferente origen estético y artístico (parábasis y monólogo) se hibridan para crear una sola estructura.

8. 10. 2. Sobre la estructura. (En *Whatever it Works*)

Los monólogos 7.1, 7.5, 7.6, y 7.7 generan estructura con la parábasis 7.9.

Comprobamos, por tanto, como recursos de diferente origen estético artístico (parábasis y monólogo) se hibridan para crear una sola estructura.

8. 10. 3. Las funciones predominantes en *Annie Hall* y *Whatever it Works*

Tras haber analizado y clasificado la operatividad de las funciones del monólogo y la parábasis en ambas obras podemos concluir que las funciones predominantes son:

La filosófica. Vehiculan el contenido relativo a cuestiones filosóficas presentes en ambas obras.

La estructural. Componen una relación coherente y necesaria entre las partes de la obra.

La narrativa. Contienen y sustentan los hechos principales de la historia.

La humorística. Su direccionalidad posibilita el humor.

La metacinematográfica. Aluden al propio cine en tanto que lenguaje autónomo.

Stand-up comedy. Género que permite la ejecución de la parábasis y el monólogo con un tono, un tipo de estructura y un estilo propios.

8. 10. 4. La función moralizante: *Annie Hall* y *Whatever it Works*

El final de *Annie Hall* moraliza levemente mediante el uso del chiste y la narración con valor estructural mediante la ejecución de un monólogo en primera persona que se dirige al público. El protagonista saca conclusiones sobre su propia historia y las **comparte con el público** de la película. El protagonista parece haber aprendido algo (supone, cree) y se lo comunica a la audiencia de forma indirecta, sin interperlarla. El viaje del protagonista es el viaje hacia un descubrimiento personal.

El final de *Whatever it Works* moraliza totalmente mediante la idea expuesta al inicio de la película. Esta idea, que se repite sin fisuras al final del *film*, no se expresa mediante el chiste, sino que se enuncia prosaicamente. El protagonista sabe algo (conoce, tiene una visión, una revelación) y se lo comunica a la audiencia de forma directa, interpelándola. El protagonita apenas sufre alteraciones durante la película: narra los acontecimientos más que vivirlos. El personaje no llega a ninguna conclusión porque ya la conoce de antemano. No hay apenas arco de personaje: piensa lo mismo al principio que al final de la película.

8. 10. 5. Coro. Terapia. Dios.

Coro. Sobre la disgregación del coro.

Un meteoro cae en el teatro de Epidauro allá por el siglo IV antes de Cristo mientras el coro de una de las obras de Aristófanes increpa, danza, instiga, canta o recita al unísono. Un suceso: el sonido de una explosión, los gritos de los coreutas y el público, un silencio sepulcral que durará más de dos mil años. Los cuerpos de los coreutas han sido lanzados al espacio sideral donde se convertirán en estrellas. El coro se ha atomizado. Las estrellas recién formadas conviven con otras mil veces más antiguas. En el siglo XX de nuestra era la Constelación Einstein les saluda con un guiño relativo y les da la bienvenida a los tiempos modernos con una invitación que no pueden rechazar: recuperar su forma humana para renacer en diferentes puntos de la ciudad de Nueva York: Queens, Long Island, Brooklyn, el Bronx y Manhattan.

Varias familias de clase media de la ciudad de Nueva York serán el nuevo hogar de los viejos helenos. Nacimiento, infancia, adolescencia y mundo del espectáculo: han decidido hacerse actores, para disgusto de sus padres, e intervenir en películas tales como *Annie Hall*, *Mighty Aphrodite* (*Poderosa Afrodita*) y *Whatever it Works*.

El antiguo coro griego ha vuelto a la vida para darle la réplica a Woody Allen.

Estas estrellas anónimas no llevan máscara, no hacen movimientos cultuales, no bailan al son de la cítara: son actores neoyorquinos. No forman parte de la trama principal de *Annie Hall*, no tienen nombre ni apenas lugar en la historia, pero prestan su ayuda a Alvy cuando este tiene sus crisis sentimentales con Annie.

Alvy anhela conocer la clave de la felicidad en la pareja y se lanza a la calle (6.9.) para pedir ayuda o consejo; más tarde, la echa tanto de menos que vuelve a recurrir a la calle en busca de ayuda (6.11). En ambos casos los antiguos coreutas le aconsejan, le advierten, le informan o le reprueban: el viejo coro griego ha vuelto a la vida en una versión psicoanalítica y disgregada de forma consciente. El *coro* de *Annie Hall* está formado por ciudadanos anónimos de la ciudad de Nueva York. Alvy es un héroe necesitado de ayuda y el coro se la presta de forma desinteresada. Al igual que *Poderosa Afrodita* la función de este coro disgregado es coadyuvante: presta ayuda al héroe de muy diversas formas.

En el teatro de la Antigua Grecia el coro estaba compuesto por personajes que representaban una comunidad: la comunidad de los ciudadanos de Atenas. “Cuando [la acción] lleva a la lucha real y escenas de sangre y muerte, se realiza fuera de la orquesta: en ella es narrada y comentada o, todo lo más, vivida **visionariamente** por el coro”. (Rodríguez Adrados, 1983: 123). De la misma forma que el coro griego tiene visiones de lo que al héroe le sucede fuera de la escena, la ciudadanía de Nueva York, en su función coral, conoce todo lo que le afecta a Alvy aunque Allen no le haya otorgado un lugar previo en la historia de *Annie Hall*.

Terapia. De esta forma, algunos ciudadanos anónimos de la ciudad de Nueva York contribuyen a que Alvy encuentre las respuestas que busca dentro del marco de su propia historia. Realizan *con* y *para* él un ejercicio dialéctico, y veloz, que le proporciona a Alvy las respuestas que busca. Las mismas preguntas, en cuanto a las relaciones de pareja y el sexo, que Alvy no logra resolver en sus sesiones psicoanalíticas encuentran una respuesta rápida y directa cuando son los ciudadanos-coreutas los que han de responder. Esta terapia que Alvy lleva a cabo en *Annie Hall* tiene tres focos: (1) la citada interpelación a la ciudad (a sus *coreutas*), (2) la interpelación al público de la sala de cine que ve *Annie Hall*, (3) la mimética: que otros representen su historia para

que él pueda verla. (Dos actores de teatro ensayan una obra basada en la relación entre Alvy y Annie).²⁷¹ Así, Alvy consigue reflejarse en tres vértices que forman un triángulo psicodramático: los ciudadanos de Nueva York, los espectadores de *Annie Hall* y los actores que, dentro de la película *Annie Hall*, representan, brevemente, la relación entre Alvy y Annie.

Dios. Boris es Dios. Prescinde de los ayudadores o las figuras benefactoras. Es el coro y el jefe del coro al mismo tiempo. Tiene una visión: es un genio: “*Tengo una visión. Estoy hablando con vosotros*”, dice al principio de la película cuando se dirige al público. Si Boris es un genio lo que Boris diga ha de ser genial. Posee el criterio de autoridad. Lo que el resto de personajes se toma a broma (que les esté mirando un público) resulta ser verdad, por lo tanto, Boris tiene una visión... y es acertada:

Boris: ¿Lo veis? Soy el único que tiene una visión global. A eso se refieren con lo de genio.

Este parlamento será el último que dirija al público. Con él se cierra la película y con la película la certeza de que Boris es el único que ha visto a *El que todo lo observa*: el Espectador. Boris ve aquello que es invisible para los “gusanos”, que es como él llama a los que no están a la altura de su inteligencia.

Los personajes son al espectador de la sala,
lo que los espectadores de la sala son a Dios.

Esto convierte a Boris en el visionario que dice ser. El omnisciente, el que todo lo contempla; un intermediario, mitad héroe, mitad dios, que no necesita ayuda: no hay coro neoyorquino que se la preste, ni benefactores que le interpelen. Boris es, por tanto, coro, jefe de coro y dios al mismo tiempo. El coro ha muerto: ha nacido Boris.

²⁷¹ La representación teatral de hechos que tienen que ver con la problemática del protagonista de la historia ya fue utilizada por Allen en su película *Otra mujer* (1988).

8.11. CONCLUSIONES. Enunciación simple

- En *Annie Hall* hay dos líneas estructurales: una formada por los monólogos y una parábasis y otra formada sólo por la parábasis. Las dos líneas forman una sola estructura de carácter híbrido.
- En *Whatever it Works* los monólogos generan una estructura de carácter híbrido con la parábasis.
- Las funciones predominantes de la parábasis y el monólogo, en estas obras, son: La filosófica, la estructural, la narrativa, la humorística y la metacinematográfica. Todas ellas se articulan desde la *stand-up comedy* en tanto que género.
- *Annie Hall* tiene una función moralizante leve: el protagonista extrae conclusiones de su propia historia y las comparte con el público de forma indirecta.
- *Whatever it Works* tiene una función moralizante fuerte o plena: no extrae conclusiones de su propia historia y se las comunica al público de forma directa y clara.
- En *Annie Hall* se halla implícito la figura del coro del teatro griego que Allen utiliza en una versión disgregada, psicoanalítica y terapéutica.
- En *Whatever it Works* el coro se subsume en la figura del protagonista que encarna, él mismo, al coro, al jefe de coro, al héroe y a Dios.

8. 12. Coda²⁷²

La *paideia* de Pigmalión

La cadencia de la obra alleniana se expande –tanto en *Annie Hall* como en *Whatever it Works* y, también, en *Poderosa Afrodita*– hasta los confines de una *paideia* de corte *pigmaliónico* que los protagonistas masculinos ejercen con respecto a sus compañeras. Estas tres películas no dejan de tener un cierto tono de fábula ejemplarizante, de enseñanza, que se debate entre la relación discipular y la erótica. Allen se exterioriza, se pone en perspectiva, sale de *sí*: en el volcado de la escritura, en la animación de los personajes que interpreta y mediante el gesto que traspasa la pantalla de cine para evocar la fantasmagoría representada por el *más allá* del espectador. Todos estos elementos forman parte de su particular terapéutica. Así, mediante su hacer escénico o cinematográfico, pone en práctica su habilidad artesanal, su técnica narrativa, su discurso. Pasa las páginas de un libro que previamente edita en su cerebro. Es el gran imaginador *metziano* que dispone del universo como el demiurgo de la canción *He's got the whole world in His hands*. Pero Allen, que se sabe dios y máquina, no pierde pie, no se deja llevar por un encriptamiento *godardiano* que le llevaría a realizar esa película sobre ambientada en el inconsciente que siempre ha querido hacer. Sería cara, sería poco rentable –dijo él–. No sólo no pierde pie, sino que se ancla a la peripecia y al suceso, al diálogo y al más allá del espectador y de los personajes de sus fábulas: ese *otro* fantasmal y benefactor.

La presencia del *otro* fantasmal y benefactor

Allen exterioriza el sentimiento del hombre moderno que se asfixia en un entorno urbano y, tantas veces, superficial. Sin embargo, es asistido. Nada de sus personajes le es ajeno y a estos nada de lo que le suceda a él, o a sus *alter egos*, les es indiferente. Una suma de fantasmagorías le presta ayuda: el corifeo de *Poderosa Afrodita*; los fantasmas que revelan cuestiones fundamentales desde el más allá en *Scoop* o en *La última noche de Boris Grushenko*; el ciudadano-coreuta de *Annie Hall*; el arquitecto de *To Rome with love*, que ejerce de Casandra al advertir al protagonista de los problemas (catástrofe) que

²⁷² A modo de sección musical (final de movimiento), no de signo musical (repetición).

le acarrearán sus malas decisiones; las presencias literarias que velan por la salud mental de Harry, en *Desmontando a Harry*; y, de nuevo, en *Poderosa Afrodita*, un solícito Tiresias y una atormentada Casandra aconsejan y advierten al héroe de venideras incertidumbres; Humphrey Bogart, en *Sueños de un seductor*, cuando ejerce de Valmont para instruir a Allen en las artes amatorias; y el antiguo amante de Alice (en *Alice*) que reaparece en su vida, como fantasma, para recordarle lo que significa estar vivo. Todas ellas son presencias fantasmales que habitan la dimensión mental que Allen prefiere destacar en varias de sus películas.

Gertrudis se extraña cuando su hijo **Hamlet** habla con el fantasma de su padre (un mundo, el de los muertos, al que solo el príncipe tiene acceso), los colegas de Boris en *Whatever it works* tampoco entienden por qué se dirige a otra *presencia fantasmal*, la de los espectadores de una hipotética sala de cine. Hamlet escucha y ve al fantasma de su padre, que sí se manifiesta verbalmente; en *Si la cosa funciona*, Boris ni escucha ni ve, pero *sabe* que el espectador de la sala de cine observa: es un *tú sin verbo*, el recurso perfecto para que el protagonista de la historia pueda exteriorizar sus ideas, fobias y críticas.

Boris precinde de la ayuda de un coro. Como hemos dicho es un genio y ¿cuándo un genio necesitó ayuda? Han pasado 32 años desde que Allen rodase *Annie Hall*. Tiempo de sobra para consolidar una autoría, una voz con menos fisuras. Allen deja a Boris sin coreutas en los que apoyarse. El intermediario ha sido eliminado y la referencia directa es un público hipotético del que Boris, a diferencia de Alvy Singer en *Annie Hall*, no espera respuesta. El siguiente paso, en una filmografía que navega entre las marejadas de la tradición y la modernidad podría ser, por seguir una lógica, la de prescindir de la trama –de muy poco peso en las dos obras de este estudio– y de los personajes; utilizar el monólogo como recurso principal de un solo personaje que se bastaría a sí mismo para narrar y narrarse, lejos ya de la tiranía de la intriga, la fábula y la peripecia. Pero esto seguramente no ocurrirá, para fortuna de muchos y desgracia de unos pocos, porque la trama y todos sus mecanismos, tan viejos como reconocibles, no dejan de ser la nota dominante que activa el palpito del espectador: el deseo de tocar a los héroes del celuloide; el deseo íntimo que hacía que Cecilia quisiese que el protagonista de *La rosa púrpura de El Cairo* cobrase vida.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

ALBALADEJO, Tomás (1991): *Retórica*, Madrid, Síntesis.

ARISTÓTELES (2004): *Poética*, Madrid, Alianza.

ALLEN, Robert Clyde (2007, 18, Dec.): *Horrible Pretiness: Burlesque and American Culture*. Chapel Hill: U. of North Carolina Press. <http://www.netlibrary.com/Reader/> (fecha de última consulta: 11 de Julio de 2015).

ALLEN, Woody (2001): *Cuentos sin plumas*. Barcelona, Tusquets.

BAILEY, Peter J. (2001): *The reluctant film art of Woody Allen*, The University Press of Kentucky.

BARTHES, Roland (2009): *La aventura semiológica*. Barcelona, Paidós.

BAZIN, André (2012): *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rial.

BENAYOUN, Robert (1985): *Woody Allen. Au-delà du langage*. Paris, Herscher.

BENJAMIN, Walter (2014): *Baudelaire*. Madrid, Abada Editores (ed. de José Manuel Cuesta Abad).

BERGMAN, Ingmar (1992): *Imágenes*, Barcelona, Tusquets.

BJÖRKMAN, Stig (1995): *Woody por Allen*, Madrid, Plot.

BOBES NAVES, M. C. (1997): *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco/Libros.

CALDEVILLA DOMÍNGUEZ, David; Terceño, José Rodríguez; González Vallés, Juan Enrique (2003): “El concepto de estilema de autor de cine: los casos de Steven

Spielberg, John Mc Tiernan y Clint Eastwood” en *Estudios sobre el mensaje periodístico. Número especial (abril): La Enseñanza de la comunicación en el Espacio Europeo de Educación Superior (EEES). Volumen 19.*

<http://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/view/42148> (fecha de último acceso: 7 de octubre de 2015).

CARNEY, Ray (1995): *(Program Notes) Beat Culture and the New America: 1950-1965*, Whitney Museum of Art and Paris: Flammarion, Nueva York.

CUESTA ABAD, José Manuel (2001): *La escritura del instante. Una poética de la temporalidad*, Madrid, Akal.

COMPANY, Juan Miguel (1990): *Ingmar Bergman*. Madrid, Cátedra.

COROMINES, Joan (2008): *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos.

CHATMAN, Seymour (1990): *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid, Taurus.

CHÉJOV, Antón, (2009): *Teatro completo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.

ECO, Umberto (2009): *Cultura y semiótica*, Madrid, Círculo de Bellas Artes (ed. Pensamiento).

ELIOT, T. S. (2015): *La tierra baldía*, Barcelona, Lumen.

FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel (2005): *Woody Allen. Hannah y sus hermanas*, Barcelona, Paidós películas.

FEUER, Jane (1982) *El musical de Hollywood*. Madrid, Verdoux.

- FISCHER-DIESKAU, Dietrich (1990): *Hablan los sonidos, suenan las palabras. Historia en interpretación del canto*. Madrid, Turner.
- FONTE, Jorge (1998): *Woody Allen*. Madrid, Cátedra.
- FRODON, Jean-Michel (2002): *Conversaciones con Woody Allen*, Barcelona, Paidós.
- GALÁN, Eduardo (2014): *Morir de pie. Stand-up comedy (y Norteamérica)*, Gijón, Rema y Vive.
- GARCÍA LÓPEZ, José; GIL FERNÁNDEZ, Luis (2000): *Aristófanes. Comedias. Los arcanienses. Los caballeros*, Madrid, Gredos.
- GENETTE, Gérard, (1989): *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- GIL, Luis, (2012): *Aristófanes*, Madrid, Gredos.
- GINSBERG, Allen; MORGAN, Bill, (2008): *The letters of Allen Ginsberg*, Ed. por Bill Morgan, Da Capo Press, Boston.
- GREEN, Stanley (1984): *The great clowns of Broadway*, Nueva York: Oxford UP.
- GUIX, Xavier (2014): “El largo viaje de la vida”, en *El País Semanal*, nº 1969: 24.
- HOLLOWELL, Prussing; SHANNON, Andrea (2007): *Stand-up Comedy as Artistic Expression: Lenny Bruce, the 1950, and American Humor*, Master’s Thesis, Georgia State University.
- HÖSLE, Vittorio, (2002): *Woody Allen. Filosofía del humor*, Barcelona, Tusquets.
- INNES, Christopher, (1992): *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*, México, Fondo de Cultura Económica.

- JAMESON, Fredric, (1996): *Teoría de la posmodernidad*, Madrid, Trotta.
- KOWZAN, Tadeusz (1992): *Literatura y espectáculo*, Madrid. Arco/Libros.
- KOWZAN, Tadeusz, (1997): *El signo y el teatro*, Madrid, Arco/Libros.
- LABAYEN, Miguel Fernández, (2005): *Hannah y sus hermanas. Woody Allen*, Barcelona, Paidós.
- LAUSBERG, Heinrich, (1983): *Elementos de la retórica literaria*, Madrid, Gredos.
- LAUSBERG, Heinrich, (1999): *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos.
- LAX, Eric (1991): *Woody Allen. Biografía*, Barcelona, Ediciones B.
- LAX, Eric, (2008): *Conversaciones con Woody Allen*, Barcelona, Random House Mondadori.
- LEHMANN, Hans-Thies, (2013): *Teatro posdramático*, Murcia, Cendeac.
- LIPOVETSKY, Gilles, (1987): *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama.
- LUQUE, Ramón, (2005): *En busca de Woody Allen. Sexo, muerte y cultura en su cine*. Madrid, Ocho y medio: libros de cine.
- MACGOWAN, Kenneth; MELNITZ, William, (1966): *Las edades de oro del teatro*, Fondo de Cultura Económica, Madrid.
- MEDINA VICARIO, Miguel, (2000): *Los géneros dramáticos*, Madrid, Fundamentos.
- METZ, Christian, (2002): *Ensayos sobre la significación del cine (1964-1968)*, Barcelona, Paidós.

NAUCHMAN, Gerald, (2004): *Seriously Funny: The Rebel Comedians of the 1950s and 1960s*, Nueva York: Back Stage Books.

OLIVA, Cesar; TORRES MONREAL, Francisco (1997): *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra.

PAVIS, Patrice, (1984): *Diccionario de teatro*. Barcelona, Paidós.

PUNSET, Eduardo, (2005): *El viaje a la felicidad*, Barcelona, Destino.

RODRIGUES, Chris; GARRAT, Chris, (2002): *Modernismo para principiantes*, Buenos Aires, Era Naciente.

RODRÍGUEZ ADRADOS Francisco, (1972): *Fiesta, comedia y tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*, Barcelona, Planeta.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, (2002): *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza Editorial.

SANCHÍS SINISTERRA, José; DE LA PARRA, Marco Antonio, (2010): *El arte del monólogo y La palabra en el abismo*. México, Pasodegato.

SHAKESPEARE, William, (2006): *Hamlet*, Madrid, Cátedra.

SILVA ROMERO, Ricardo, (2004): *Woody Allen. Incómodo en el mundo*. Bogotá, Panamericana Editorial Limitada.

STEINER, George, (2011): *La muerte de la tragedia*. Madrid, Siruela.

SZONDI, Peter, (2011): *Teoría del drama moderno (1880 - 1950). Tentativa sobre lo trágico*, Madrid, Dykinson.

TAFUYA, Eddie, (2009): *The legacy of the Wisecrack: Stand-up Comedy as the Great American Literary Form*. Florida, Brown Walker Press, Boca Raton.

UBERSFELD, Anne, (2002): *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires, Galerna.

URIBE, María de la Luz, (1963): *La comedia del arte*. Santiago de Chile, Destino.

VV. AA, *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. <http://www.rae.es/> (fecha de último acceso: 17 de octubre de 2015).